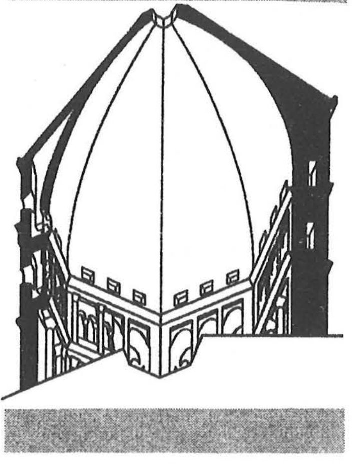




X

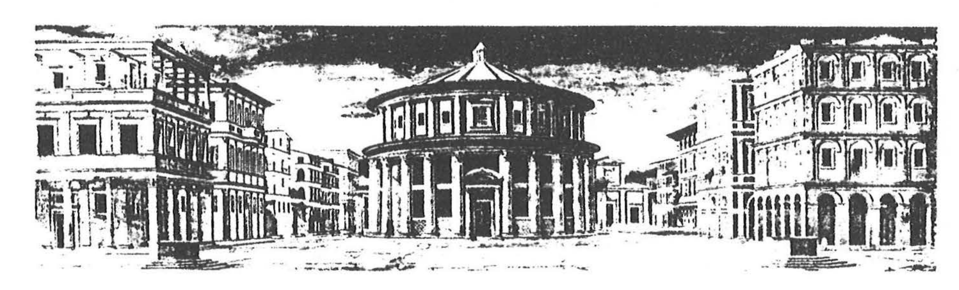
¿POR QUÉ EL PATRIMONIO DEBE SER CONSERVADO?
RICARDO AROCA HERNÁNDEZ-ROS

PRESENCIA DE UNA AUSENCIA: LA DIMENSIÓN AURÁTICA DEL MONUMENTO Y LA CIUDAD HISTÓRICA DE LA EDAD MODERNA
FERNANDO R. DE LA FLOR

POSTVANGUARDIA, MONUMENTO Y MEMORIA
FRANCISCO LEÓN FLORIDO

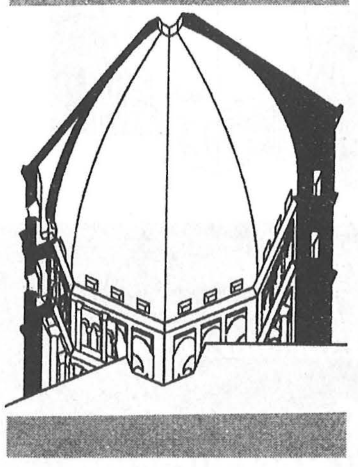
EL PATRIMONIO Y LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA. NUEVOS CONCEPTOS Y FRONTERAS
JAVIER RIVERA BLANCO

EL PROYECTO DE RESTAURACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y URBANO. UN PROBLEMA DE CONOCIMIENTO Y SIGNIFICACIÓN
ANGELIQUE TRACHANA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID





X

¿POR QUÉ EL PATRIMONIO DEBE SER CONSERVADO?
RICARDO AROCA HERNÁNDEZ-ROS

PRESENCIA DE UNA AUSENCIA: LA DIMENSIÓN AURÁTICA DEL MONUMENTO Y LA CIUDAD HISTÓRICA DE LA EDAD MODERNA
FERNANDO R. DE LA FLOR

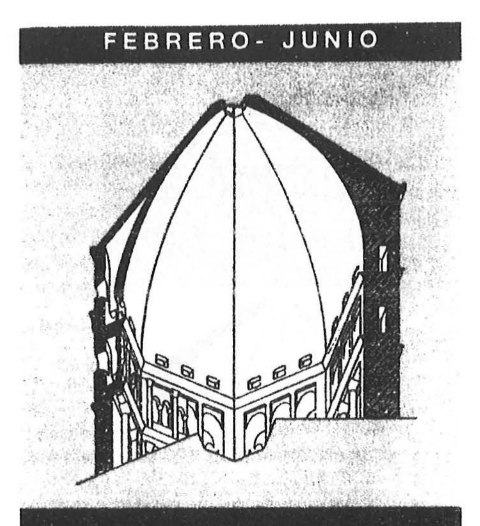
POSTVANGUARDIA, MONUMENTO Y MEMORIA
FRANCISCO LEÓN FLORIDO

EL PATRIMONIO Y LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA. NUEVOS CONCEPTOS Y FRONTERAS
JAVIER RIVERA BLANCO

EL PROYECTO DE RESTAURACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y URBANO. UN PROBLEMA DE CONOCIMIENTO Y SIGNIFICACIÓN
ANGELIQUE TRACHANA

Los textos publicados en este X° *Cuaderno de Restauración* han sido conferencias pronunciadas en el curso "Patrimonio Histórico Arquitectónico: Tradición Europea y Postvanguardia" impartido en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en el verano de 1998, dirigido por el profesor Antonio Fernández Alba.

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID



Curso Máster y Cursos de Especialización en

Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico y Urbano

Director del Programa:
Ricardo Aroca Hernández-Ros

DIRECCIÓN: D. Ricardo Aroca Hernández-Ros
D. Pedro Navascués Palacio
D. José Miguel Ávila Jalvo

COORDINADORA: Dña. Angelique Trachana





ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

Cuaderno de Restauración X.
Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Edición a cargo de: Angelique Trachana.
Composición y maquetación: Ángel Doménech Cruz.
CUADERNO 57.01
ISBN: 84-89977-94-1
Depósito Legal: M-34494-1999

¿POR QUÉ EL PATRIMONIO DEBE SER CONSERVADO?

Ricardo Aroca Hernández-Ros

A diferencia de los científicos, que pueden tomarse el tiempo que necesiten para ir completando la imagen del universo, los arquitectos, como los médicos, estamos obligados a actuar rápidamente con los datos disponibles en el momento y a tomar decisiones del lado de la seguridad, o más precisamente, del lado de la seguridad demostrable. Ello conduce a una manera de pensar escasamente científica —no es fácil experimentar con alguien o algo conocido y cuyo destino importa—, que se justifica con un discurso totalizador, procurando suplir con grandes generalizaciones y excelentes intenciones la falta de seguridad en la toma de decisiones (y no hablo de los casos harto frecuentes en que la práctica real de ambas profesiones conduce a un profundo cinismo).

El discurso del todo es la antítesis del análisis sistemático que ha impulsado el progreso científico y, aunque en lo que sigue no conseguiré seguir las reglas que enuncio, no está de más comenzar por los cuatro preceptos que enunci a Descartes en el *"Discurso del Método":*

"El primero consistía en no admitir jamás cosa alguna como verdadera sin haber conocido con evidencia que así era; es decir, evitar con sumo cuidado la precipitación y la prevención, y no admitir en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu, que no tuviese motivo alguno para ponerlo en duda.

El segundo, en dividir cada una de las dificultades a examinar en tantas partes como fuera posible y necesario para su mejor solución.

El tercero, en conducir con orden mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ascender poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más complejos, y suponiendo incluso un orden entre aquéllos /que no se preceden naturalmente unos a otros.

Y el último, en hacer en todo enumeraciones tan completas y revisiones tan amplias, que llegase a estar seguro de no haber omitido nada".

En lo relativo a conservación del patrimonio, nadie parece poner en duda hoy día que el patrimonio debe ser conservado (a menos que la persona en cuestión sea víctima en sus intereses de alguna de las normas de conservación; y aún en este caso, pondrá en cuestión la norma que le afecta, pero no el principio general, en la medida en que es aplicable "sólo a los demás").

La pregunta relevante es ¿por qué el patrimonio debe ser conservado?

En la historia de la humanidad nunca ha habido ese interés en la conservación en lo que toca a la construcción. Siempre se han destruido edificios de épocas anteriores para aprovechar los materiales en otros nuevos, todo lo más, si la estructura estaba en buen estado, se ha aprovechado, cambiando la fachada al gusto de la época.

Incluso en el Renacimiento, la aspiración de los arquitectos y constructores era reencontrar el impulso y los métodos que habían hecho grande a Roma, pero produciendo ellos sus obras, en ningún caso conservando las construcciones romanas, que no eran sino modelos, pero cuya materialidad podía libremente ser usada como "canteras de piedra labrada".

Desde luego, lo que es una novedad histórica es lo que hacemos ahora de sostener como sea la fachada de los edificios, mientras que se edifica de nuevo el resto de la construcción, sin hablar de otras novedades ya francamente alarmantes: en Málaga, el Ayuntamiento ha subvencionado el sobreponer una "fachada antigua" a una de las dos de un edificio de esquina de los años 60.

Esta ruptura actual con la tradición de utilizar sin contemplaciones lo preexistente puede tener varias causas.No existe consenso sobre el "gusto actual", y, en todo caso, la arquitectura contemporánea dista considerablemente de ser apreciada por la sociedad en general.

A diferencia de otras épocas, ahora al parecer somos capaces de apreciarlo todo, lo que podría tanto ser señal de una positiva actitud cultural, como signo de decadencia o, al menos, de falta de confianza en nuestros valores.

Y este podría ser el argumento de mayor peso: tenemos una capacidad de destruir inconmensurablemente mayor que en pasadas épocas, y la falta de freno material a nuestra actividad demoledora debe ser compensada con la adopción de límites voluntarios.

Los romanos del Renacimiento no pudieron acabar con los edificios de la Roma imperial, pese a que se afanaron en ello con empeño. Ahora sería cuestión de días el eliminar los foros y las termas de Caracalla sin dejar huella.

La conciencia de la necesidad de autolimitación en la actividad humana, sea en la modificación del medio ambiente, del paisaje o de las ciudades, es el rasgo nuevo más sobresaliente de nuestra época; de hecho, ha calado tanto en la conciencia colectiva que empezamos a correr el riesgo de ser excesivamente prudentes en nuestra actividad.

Tomemos, pues, este último como motivo suficiente para una política prudente de gestión del habitat, sea de la clase que fuere, lo que implicará necesariamente una política de conservación del patrimonio edificado, las estructuras urbanas y el paisaje.

La siguiente pregunta relevante es: ¿quiénes han

Aquellos cuyo medio de vida y disponibilidad económica ha permanecido inalterado:

La Iglesia.

La Corona.

El ejército

Raramente los particulares, no incluidos en el apartado a), y otras instituciones.

Han conservado los que no han tenido más remedio y las instituciones anacrónicas —es decir, indiferentes al paso del tiempo—, pese a que la acepción pueda tener un cierto carácter peyorativo, la empleo aquí exclusivamente en su sentido etimológico.

Los particulares han resistido raramente las presiones especulativas, cuando han existido, e incluso las órdenes religiosas, más ágiles que la Iglesia, sólo han conservado en aquellos sitios en que no ha existido presión.

En cuanto a las Administraciones, basta el ejemplo de las zonas verdes de Madrid.

El Retiro, la Casa de Campo y el Monte del Pardo, propiedades de la Corona hasta entrado el siglo XX, se han conservado y han sido legadas al pueblo bastante íntegras —no del todo en lo relativo al Retiro, que sufrió una amputación especulativa por parte de Isabel II—, mientras que la Dehesa de la Villa o las praderas aledañas al Manzanares fueron dilapidadas por el Ayuntamiento hasta su práctica desaparición, y la Casa de Campo, desde que es gestionada por el Municipio, ha reducido su superficie real a menos de la mitad de la original, merced a variadas concesiones administrativas.

En todo caso, la conservación va invariablemente unida a la permanencia del uso y la situación (quedan pocas, por no decir ninguna, de las comunidades agrícolas que se mantenían incambiadas hasta hace no muchos años); el ejército, que conservó los antiguos cuarteles, se deshace ahora de ellos en un afán de modernización, y únicamente la Iglesia mantiene de momento una actividad, que pese a su creciente marginalidad, aún permite mantener la ficción de un uso inalterable e inmune al tiempo, aunque hay numerosos signos de un cambio al que me referiré más adelante.

Identificados los factores que han permitido la conservación (la necesidad y el anacronismo), no está de más tratar de analizar si son suficientes para seguir manteniendo aquellos paisajes, tramas urbanas y edificios que se han conservado hasta la fecha, o, si por el contrario, será preciso establecer mecanismos que aseguren la permanencia de lo que la sociedad considere que debe ser conservado.

La realidad es que sólo se mantendrá aquello que sea económicamente viable, entendiendo la palabra economía en un sentido más amplio que el estrictamente monetario.

En esta óptica, podemos identificar una serie de motivos económicos que favorecen o favorecerán la conservación:

La gente que siga viviendo igual conservará su habitat, que cambiará en cuanto mejore su nivel de vida:

Los habitantes de los núcleos históricos de las ciudades han ido abandonándolos y siendo sustituidos por sectores de menor capacidad económica relativa (pero probablemente de capacidad equivalente en términos absolutos).

La Iglesia mantendrá durante un tiempo un uso anacrónico, pero las cosas están cambiando, en España no quedan ya más que 20.000 sacerdotes con una edad media superior a los 60 años (a comparar con 30.000 arquitectos con una edad media inferior a los 40).

Ya me he referido a que el ejército está abandonando rápidamente su papel de conservador, y las antiguas propiedades de la Corona son gestionadas por el Patrimonio del Estado, organismo notoriamente inmovilista, pero que podría adoptar una actitud modernizadora de consecuencias imprevisibles.

Últimamente va tomando fuerza un nuevo factor que prima la reutilización de edificios: algunas instituciones y las grandes corporaciones están dispuestas a asumir los sobrecostes a cambio de la "buena imagen" tan apreciada en el moderno capitalismo.

El último factor económico apreciable en pro de la conservación, y posiblemente el más importante, se entiende con los siguientes números.

Un año tiene alrededor de 9.000 horas, mientras que el tiempo dedicado al trabajo de un ciudadano oscila entre las 2.400 horas de un trabajador por cuenta propia y las 1.000 escasas que asiste a su puesto un funcionario, pasando por las 1.700 de un trabajador por cuenta ajena.

El tiempo dedicado a dormir, comer y transporte está alrededor de las 4.000 horas, quedan, por tanto, entre 2.500 y 4.000 horas para dedicar al ocio, en el que la lectura ocupa un lugar poco significativo y decreciente, el espectáculo, sea directo mediante el turismo o indirecto a través de la televisión, ocupa más tiempo importante que el trabajo, y tiene una importancia creciente en la vida de los ciudadanos.

El paisaje, rural o urbano, los conjuntos monumentales, los edificios, los museos son una importante parte del espectáculo necesario para la cultura del ocio y con un valor económicamente creciente.

El espectáculo tiene sus servidumbres y, desde luego, condiciona fuertemente, a veces hasta ahogarlas, otras actividades.

El patrimonio como espectáculo debe competir además con nuevas formas de ciudad y usos del territorio concebidos exclusivamente en función del espectáculo.

Tres casos pueden ejempificar lo anteriormente enunciado:

Las Vegas

Disneylandia

Toledo

Las Vegas no es espectáculo puro, sino la parte espectacular de una concepción global salvaje y despiadada para la explotación del ocio. Inmensos edificios son demolidos antes de cumplir los 20 años para ser susti-

tuidos por otras construcciones aún mayores y más espectaculares, en un devenir de una salvaje grandiosidad que no deja el menor margen para conservar nada.

Disneylandia no merece más comentario que el de la estupidez edulcorada.

Toledo es el resultado patético de una ciudad vacía, mero conjunto de fachadas, ocupada sólo por tiendas de basura para ser vendida a los turistas, únicos habitantes de sus calles. Ejemplifica el caso de una ciudad que ha trascendido todos los valores de uso para convertirse en una pieza de museo. Éste puede, y en casos debe inevitablemente ser el destino de algunos edificios y conjuntos históricos, e incluso de ciudades completas. Sea o no deseable, parece en ocasiones la única opción posible.

Nada escapa al empuje económico del turismo, y cabe retomar aquí su creciente influencia en el devenir del inmenso patrimonio controlado por la Iglesia.

El ejemplo más claro está en las grandes catedrales, construidas y modificadas en función de los poderosos cabildos catredalicios.

La menguante grey de canónigos ya no está para ocupar los coros, no saben ya cantar, e incluso aborrecen la ceremonia consustancial a su propia existencia; los responsables de las catedrales restringen al máximo el acceso de los fieles, cuyos antepasados aportaron el 10% de su escaso PIB para construirlas, y las adecuan progresivamente para visitas turísticas, que rinden en algunos casos cientos de millones anuales, bajo la vigilancia de guardas jurados armados con pistolas, a falta de clérigos armados no hace tanto con el respeto de los ciudadanos.

Desaparecida la función de los coros, que carecen de significado para los turistas e impiden la apreciación global del edificio, alejándolo del arquetipo de las catedrales francesas, desnudas de mobiliarios, coros y retablos gracias a los despojos de la revolución, la conferencia episcopal ha retomado con 200 años de retraso, esta vez en nombre del turismo, la antorcha incendiaria que los revolucionarios franceses esgrimían en pro de la razón.

Supuesto que hay que conservar, ¿qué medidas correctoras permitirían mejorar la situación?

En primer lugar, una política de incentivos. En aquellos casos en que sea deseable mantener el paisaje, la trama urbana o los edificios será necesario producir políticas compensatorias, vía subvenciones y otros factores de mejora del nivel de vida, de manera que a los afectados "les compense" vivir o trabajar en unas condiciones con un cierto lastre frente al resto de la sociedad. No tengo lugar ahora para extenderme en los riesgos, tanto económicos como sociales, que comportan las políticas de incentivos.

Santiago de Compostela es un ejemplo positivo de cómo una inteligente política de incentivos ha conducido a una extendida práctica de rehabilitación blanda, a la que volveré a referirme más adelante, y que puede contribuir a fijar la población y soslayar de momento el destino de Toledo.

Es inevitable complementar los incentivos con medidas administrativos que favorezcan la protección. Las "ordenanzas" tienen resultados a veces fantásticos, pero con demasiada frecuencia son contrarios a los fines que teóricamente pretenden.

Volviendo a los ejemplos:

El Santiago de Compostela que conocemos es consecuencia de una ordenanza del XVIII, que en 60 años obligó a cambiar a piedra las fachadas de entramado de madera y cascotes tomados con bano de los edificios, adecuando el exterior al gusto de la época y manteniendo la sólida estructura medieval de gruesos muros medianeros y viguerías de madera.

En los años 70, no sólo se mantenía el trazado de Arturo Soria para la Ciudad Lineal de Madrid, sino que quedaban bastantes "hotelitos" de los construidos originalmente según una serie de modelos adecuados para distintos estamentos sociales. El intento de mantener esta importante pieza urbana cristalizó en una "ordenanza de protección", cuyo efecto fue la inmediata "ruina espontánea" de todos los hotelitos que quedaban, adelantándose a la posible eficacia de las medidas sancionadoras, e incluso más de un precavido propietario taló todo el arbolado de su parcela por si las moscas.

Tanto las medidas incentivadoras como las coercitivas deben ser administradas con extraordinario cuidado, dado que es difícil con acciones "estáticas" incidir en una situación "dinámica". No es fácil formular una política, pero no sería malo reflexionar sobre la hoy universalmente admitida manera de afrontar el problema general de cómo gobernar un país: nadie se atrevería a establecer unas normas que debe hacer el Gobierno. La solución a la que se ha llegado es la de contentarse con un sistema de cómo se elige a quien gobierna y cómo se controla lo que hace.

Por último, en lo tocante a la actuación de empresas e instituciones que reutilizan de forma creciente edificios, preservándolos total o parcialmente, los resultados no han sido hasta ahora muy alentadores, lo que hay que achacar más a los arquitectos y constructores que a los entes que financian los proyectos.

Al tratarse de operaciones de imagen, el interés de los promotores es ante todo el de ganar la buena voluntad del público; en la medida en que progresivamente se cree la imagen de que lo "políticamente correcto" son las actuaciones respetuosas, mejorarán los resultados.

Matizada la idea de que hay que conservar, con la imposibilidad práctica y económica de conservarlo todo, lo que obligará a la delicada decisión política de elegir lo que debe ser conservado y hasta qué punto, siguen unas reflexiones sobre un aspecto al que debería concederse una importancia bastante mayor que la que se le concede actualmente: *la documentación.*

La recopilación de datos tiene varias facetas, todas ellas en general desatendidas en la práctica política actual, demasiado centrada en "grandes actuaciones decisivas", con poco tiempo para la meditación y datos insuficientes que deben dejar la cosa, sea un edificio o con-

junto, "arreglados para siempre".

La documentación histórica rigurosa del proceso de gestación constructiva y posteriores avatares de un edificio es con frecuencia esclarecedora, y no digamos en el caso de una ciudad o un conjunto histórico, en los que la complejidad es considerable.

La documentación jurídica, titularidad, servidumbres y otras obligaciones suele dejar mucho que desear, y su insuficiencia produce enojosos problemas.

La definición geométrica y constructiva, que podría parecer trivial, es generalmente incompleta y sorprendentemente poco fiable.

No parece, en principio, que traducir a información gráfica y numérica algo que existe sea una tarea inabordable. Cualquier cosa puede definirse con la precisión que se quiera, sólo es una cuestión de técnica y dinero.

Haciendo un inciso, vía información, incluso la teleportación es teóricamente posible; bastaría definir la exacta posición y la naturaleza de todos los átomos de una persona para transmitir la información a la velocidad de la luz, reconstruirla a distancias astronómicas hasta el más mínimo detalle, lo que incluiría en el proceso el soporte físico de la memoria, y con él, hasta el más recóndito pensamiento; una vez verificada la exactitud de la transmisión, la destrucción del original para evitar futuras situaciones embarazosas completaría la teleportación del sujeto.

La definición de un edificio es más sencilla y, desde luego, su completa codificación es perfectamente factible, lo que hace a los edificios teleportables y abre el camino a interesantes disquisiciones sobre cual es la esencia de la arquitectura.

Sin tratar de resolver las delicadas cuestiones implicadas, no es ocioso citar aquí el ejemplo notabilísimo edificio: la lonja, hoy Archivo de Indias, de Juan de Herrera; fue un proyecto absolutamente teórico, Herrera envió los planos y no fue nunca a ver la obra. Fue preciso ampliar el solar y construir una plataforma horizontal, ya que ni la forma del solar ni la topografía se acomodaban al dibujo.

El edificio realmente construido seguía la admirable traza, pero, a la hora de construir la planta superior, unos canteros de Jaén ofrecieron sustituir a menor precio la estructura de cubierta proyectada por Herrera en madera (que ya estaba comprada) por bóvedas válidas, lo que se hizo, vendiendo la madera con beneficio.

El edificio materializa un proyecto teórico de Herrera, pero no corresponde totalmente al proyecto.

La documentación completa y exacta de un edificio permitiría una "teleportación" a otro emplazamiento y otra cultura, perdiendo así dos de las características esenciales de la arquitectura, el lugar y la implicación social, y convirtiéndola en un objeto de museo descontextualizado.

De hecho, la documentación de un edificio nunca debería ser más exhaustiva que la que permitió su construcción, y ésta, hasta la época actual, ha sido siempre bastante reducida por una cuestión esencial para cualquier sistema de información y que, cambiando de campo, está detrás de las dificultades de la interpretación del lenguaje por los ordenadores: *los sobreentendidos.*

Cualquier sistema de información se basa en un contexto de sobreentendidos que permiten limitar enormemente el volumen de datos necesarios para definir algo.

La documentación de los sobreentendidos es la manera de entender la arquitectura y las prácticas constructivas de una época y una región. Es esencial no sólo para reducir el volumen de documentación, sino para actuar correctamente en los procesos de rehabilitación y restauración.

Precisamente, el minucioso estudio y la documentación del contexto general construido de la ciudad de Santiago está detrás del éxito del ambicioso programa de rehabilitación que está en marcha.

La documentación de los edificios y conjuntos, y del contexto en el que debe interpretarse, es esencial, y los esfuerzos que se están haciendo en ese campo no sólo son insuficientes, sino que con frecuencia prima el nuevo virtuosismo de la caligrafía de los levantamientos sobre la exactitud, y como regla general se hacen sin relación con el contexto constructivo, lo que limita severamente su utilidad.

Desgraciadamente, la situación documental en general es aún peor; en la mayor parte de los casos, los planos han ido reproduciéndose sin comprobaciones a partir de levantamientos poco fiables y están documentadas las intervenciones que se proyectaban, pero raramente lo realmente ejecutado.

Aún queda una documentación importante, prácticamente inexistente en nuestros monumentos: un registro de movimientos.

Un edificio que no ha caído está en equilibrio, y no se caerá si no se modifican sus circunstancias geométricas y las acciones a que está sometido en ese momento.

El problema estructural de un edificio de fábrica (salvo degradaciones puntuales de los elementos que lo componen) es básicamente un problema de equilibrio, que a su vez puede fácilmente traducirse a una exigencia de proporción correcta, ya que la práctica totalidad de las acciones a que está sometido derivan de su propia masa.

Las reglas de proporción, ampliamente utilizadas en construcción hasta bien entrado el siglo XIX, no sólo aseguran una correcta composición, sino, de paso, la estabilidad de la construcción.

(Curiosamente, el 1638, un año después de la publicación del *"Discurso del Método"*, Galileo, después de retractarse de sus errores y sometido a vigilancia; buscando temas de investigación que no le complicaran más la vida con la jerarquía eclesiástica, publica el *"Diálogo de dos Nuevas Ciencias"*, que sienta las bases científicas del análisis de estructuras. Del razonamiento: "para un diseño dado las tensiones crecen inexorablemente con el tamaño", deduce una conclusión errónea: las reglas de proporción no son un instrumento adecuado de

diseño, idea que 200 años después acaba produciendo un corte innecesario en la manera de proyectar integralmente los edificios).

El comportamiento de un edificio a lo largo de cientos de años es más complejo de lo que detectamos en los análisis estructurales al uso; las fábricas comprimidas van acortándose con el tiempo, los morteros fluyen, las vibraciones aceleran incluso procesos internos de reordenación de la materia con piedras y hormigón de cal; el terreno de cimentación continúa con un lento asentamiento.

Todo ello va variando, muy lentamente en general, la forma de un edificio, lo que puede dar lugar a sobretensiones que aceleren el proceso y, a la larga, la geometría puede llegar a cambiar hasta el punto en que el equilibrio deje de ser posible. Por el contrario, la aparición de grietas no es en general más que un signo del proceso de adaptación de las fábricas a la mejor forma posible de trabajo.

El indicio más claro de cómo funciona una estructura es cómo se mueve, pero el movimiento es siempre complejo; a los desplazamientos de origen estructural se superponen las consecuencias de los cambios de temperatura, con oscilaciones diarias y estacionales, y con frecuencia las debidas a los cambios de humedad del suelo, que pueden dar lugar a movimientos de periodicidad plurianual.

Un registro preciso y continuado de movimientos permite no sólo detectar si están produciéndose alteraciones geométricas que pudieran conducir a situaciones peligrosas, sino, y con mayor frecuencia, comprobar que pueden posponerse por largo tiempo actuaciones, de resultados nunca muy seguros.

La toma sistemática de datos supone una inversión muy difícil de rentabilizar cara al público, por lo que no se hace y parece poco probable que en un futuro próximo se practique de forma sistemática.

Antes he mencionado, de pasada, la necesidad de documentar las intervenciones realmente realizadas; hay otro tipo de actuaciones, no realizado directamente sobre el o los edificios, pero que pueden tener influencia; los alcantarillados, pavimentaciones, redes de suministro de aguas,... tienen efectos importantes sobre el nivel de humedad del suelo, y los cambios de éste repercuten, a veces de manera notoria y generalmente desfavorable, sobre los edificios, que no es infrecuente que vean acelerarse procesos lentos de degradación, coincidiendo con la ejecución de redes de alcantarillado y pavimentaciones que teóricamente iban a sanear el entorno, pero en la práctica modifican el proceso de eliminación de humedad del suelo, alterando situaciones que se han mantenido estables durante cientos de años.

Por último, y dejo lo más importante para el final, está el *mantenimiento* (antes he afirmado repetidamente que la Iglesia conserva y ha conservado más cantidad de monumentos que nadie, ahora bien, si bien es cierto que conserva, no mantiene en absoluto). Un mantenimiento correcto, aunque es de menos lucimiento que una gran obra de restauración, puede hacer innecesarias otras actuaciones.

Todo edificio importante debe tener un plan de mantenimiento riguroso y deben documentarse todos los trabajos realizados, por humildes que puedan parecer.

Un mantenimiento adecuado que incluya la pronta sustitución de elementos puntuales deteriorados por otros similares prolonga enormemente la vida de un edificio, que tampoco es eterna; si se practica, y además a ello se une la observación sistemática y la toma de datos sobre las modificaciones geométricas (lo que sólo es necesario en las grandes estructuras), probablemente es que estamos en otro país.

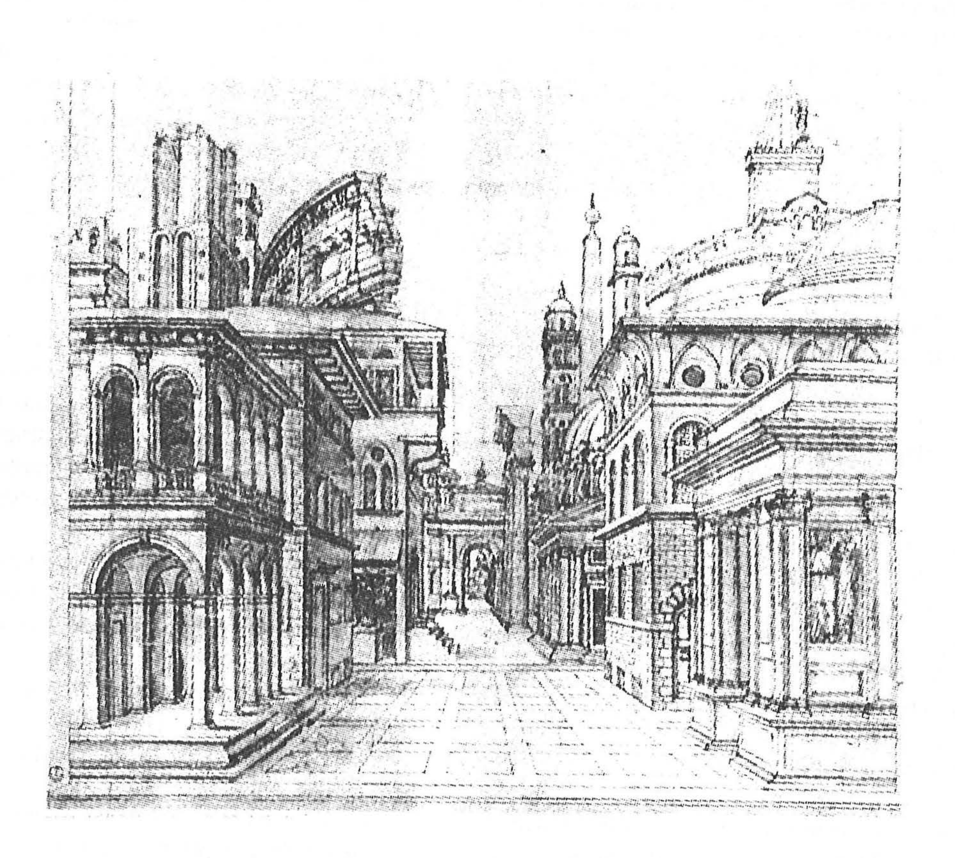
Terminaré rompiendo una lanza a favor de la no actuación, o en todo caso, de la intervención mínima posible.

Cuando hay que intervenir en un edificio, puede generalmente observarse que la mayor parte de los problemas reales procede de desafortunadas intervenciones anteriores, y lo más frecuente es encontrarse con que las cosas estarían mejor si nuestros inmediatos antecesores hubieran dejado a la construcción ir muriendo de muerte natural, a su aire.

Los intentos de dejar las cosas resueltas "para siempre" suelen saldarse con la introducción de elementos más rígidos que los que componen la construcción, que alteran progresivamente un equilibrio que se había mantenido durante cientos de años y que hubiera debido merecer un respeto cuando menos.

A la hora de intervenir, uno no puede menos que pensar que su actuación será por el estilo de nefasta que la de los anteriores y, en consecuencia, debe valorar cuidadosamente, si hay datos para ello, la necesidad real de hacer algo. Si la situación puede aguantar 30 años más sin graves problemas, lo más prudente (aunque sea de escaso lucimiento) es legar el problema a la siguiente generación, que deberá a su vez examinar la situación y ver si precisa actuar o puede deja r la situación en herencia.

Todos empezamos a morirnos desde que nacemos, y un edificio empieza a caerse desde que es construido, la cuestión es tardar en morirse lo más posible y, mientras tanto, llevar la mejor vida que las circunstancias permitan y, en todo caso, probar la aspirina antes que la cirugía.



PRESENCIA DE UNA AUSENCIA: LA DIMENSION AURÁTICA DEL MONUMENTO Y LA CIUDAD HISTÓRICA DE LA EDAD MODERNA.

Fernando R. de la Flor

"En la vida de los emperadores hay un momento que sucede al orgullo por la amplitud desmesurada de los territorios que hemos ocupado, es el de la melancolía y el alivio de saber que pronto renunciaremos a conocerlos y comprenderlos."

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles.*

Hacia el final de *La actualidad de lo bello*, la obra de estética de Gadamer, hay una confesión exaltadamente personal que sintetiza muy bien la amenaza que, sobre ese "objeto espiritual" que es el monumento, representan los modernos tiempos, hiperdotados tecnológicamente para cambiar el signo del pasado. Se diría que su autor ha encontrado al fin, sí, el modo de la "actualidad de la belleza", precisamente recuperando en ésta última su condición de inviolable e intangible —es decir, en esencia inactual, infinitamente retrasada y perdida en su tiempo y como "abstraída" en su ser autónomo— frente a los avatares del acontecer.

Se trata de la recuperación, en plena posmodernidad, de un momento estético de referencia ruskiniana, apresuradamente rebasado por las vanguardias que habían hecho de la transformación a ultranza su credo, dándose como programa la voluntad de que, como diría el clásico, *etiam ruinam perire*; esto es, hacer desaparecer *hasta* las ruinas de la tradición. Socavar y aniquilar el pasado. *Dar muerte al pasado.* Así, a ese momento iconoclasta habrá de sucederle la presión intolerable que la urgencia restauratoria ejerce sobre el capital de pasado, siendo ésta tan grande, y mostrándose tan soberbia en lo últimos años, que, ciertamente, una corrección conservacionista —una *vuelta atrás,* si se desea— empieza a abrirse paso en el ánimo de este fin de siglo.

Y ello ante todo por el temor de que pronto *no quede ya nada por restaurar.*

Algo dice que la obra de arte, el monumento, el hito, en su ser y fundamento no avanza, no debe avanzar. Ni debe ir mucho más allá de aquello que su funcionalidad determinó para él como condición misma de su existencia singular. En este quedarse detenido en el instante próximo al de su concepción primaria, se juega, ciertamente, toda su *aura.* Y en ello termina también su capital de futuro, al tomar conciencia de su puro ser efímero, afirmando su caducidad. Y es más, en ese mostrarse en sí mismo como una suerte de alegoría de la transitoriedad generalizada del mundo, haya entonces la obra de arte su destino primero y ejemplar como documento en esencia *trágico.* Pues, fundamentalmente, como escribió Riegl un monumento debe ante todo *expresar* la contingencia.

Parece un mensaje conservador, y quizá lo sea en esencia, pero que el hito monumental no sea *tocado* en su dimensión aurática ha sido justamente el objeto de una serie rigurosa de discursos; discursos ciertamente hoy "dormidos", hijos de un esteticismo decimonónico que los explota en multitud de visiones crepusculares, y que si en el caso español están representados por esos teóricos de las ciudades levíticas que fueron nuestros Azorín, Unamuno o Miró, en un plano más general dentro del contexto europeo se abrieron con ese texto ejemplar a todos los efectos que fue *Los asesinos de catedrales,* del novelista Marcel Proust.

En esa misma estela abierta en profundidad por quién, como Proust, pasa por ser entre nosotros el máximo definidor de la memoria como estructura de permanencia, y como bloque cerrado de pasado al que se puede "visitar" (como un visitante recorre cualesquiera "fábrica" cultural), para revelar en él la potencia de significación allí inscrita, ahí ciertamente se ubica la reflexión de Gadamer, abriendo, como decíamos, un vector *conservador* en el seno mismo del movimiento moderno.

Reflexión del filósofo padre de la hermenéutica moderna, que se produce, además, pero no casualmente, según el sentido de nuestra interpretación, en el momento de un viaje por España. El lugar donde la sombra del Antiguo Régimen es más alargada.

La escenografía, ciertamente, parece romántica, y hay en ella algo del mecanismo de una epifanía y de una revelación, tal la que se produjo en los primeros románticos franceses que descubrían en la "peninsula metafísica" un laboratorio de emociones pasatistas.

Se trata del reencuentro con el aura perdida del objeto espiritual y, mejor que perdida, diríamos disimulada, ocultada, en las operaciones de *aggiornamento* y en el tratamiento puramente fisiológico de lo patrimonial, que es la característica más marcada en lo que es la intervención técnica, cosa que ya fuera denunciada por Huysmann a comienzos del siglo al predicar una nueva atención a:

"Esa simbólica de las iglesias, esa sicología de las catedrales, ese estudio del alma de los santuarios, tan perfectamente omitido desde la Edad Media por esos profesores de fisiología monumental que son los arqueólogos y los arquitectos."

Pero, sin duda, se trata aquí de una emoción que es nueva, contemporánea, producto cansado de la era de

capitalismo triunfante, pues Gadamer es, precisamente, un teórico de la interpretación, de la recepción del objeto estético; vale decir, el constructor, el fundamentador de la actividad hermenéutica inserta en el mundo contemporáneo. Así que, él, como a estos efectos nadie, conoce los mecanismos que pone en juego un proceso semiótico. En este caso, el que abre la posibilidad de un *conocer*, de una revelación del sentido y del proceso de la significación que el objeto guarda para el sujeto.

He aquí, por fin y en sustancia, el núcleo de lo que conmovió al filósofo:

"El entrar por fin en una catedral en que ninguna *luz eléctrica* había oscurecidotodavía con su iluminación el auténtico lenguaje de las antiguas catedrales."

El presente, pues, las condiciones de presente -marcadamente aquí ese vector "inmaterial" que es la luz eléctrica- no potencian, no revelan nada sustantivo en el pasado; antes bien lo oscurecen, anulan su mensaje, lo *desaurifican*, desinvistiéndolo simbólicamente. Parece una metáfora, pero es una realidad el que la luz artificial destruya por completo aquello que no fue concebido para sufrir ese sofisticado "efecto tecnológico".

He aquí suficientemente presentado, un problema central sobre el que descansa, o debe hacerlo, toda filosofía de la conservación, toda la práctica de la intervención sobre una serie de objetos de alta condensación simbólica, que en nuestra reflexión hemos de circunscribir a una época mítica de la cultura española, la conocida como Edad de Oro o "Siglo de Oro", en la que se inscribe todo el arte renacentista y barroco.

Arte monumental que se presenta como acumulación de pasado de límites rígidos, de puntos de referencia autosuficientes, o, también, como sedimentación de decurso temporal en nódulos fuertes. Pero arte, sobre todo, cuya *hybris*, cuya afirmación axiológica y axiomática, lo hace en verdad, pura y simplemente inadaptable a las condiciones de presente.

Así el aura del objeto espiritual depende de modo exclusivo de su memoria, de la fidelidad que sepa, pueda o le quepa mantener con respecto a lo que es su "huella mnémica". El problema que en ello juega en su conjunto es el de la misma "memoria de la humanidad", cuya salvaguarda, en el caso europeo, comienza a estar globalmente amenazada por la era de las grandes destrucciones que se abren en 1914, en el comienzo mismo de la primera Guerra Mundial. Y es que en el seno del vértigo de violencia y destrucción, el monumento aurático será el unico núcleo de racionalidad frente al entorno irracional que se va haciendo dueño del espacio.

Pero si nos remontamos un poco más lejos en el tiempo, entonces DEMOLICION, CONSERVACION, RESTAURACION, pueden ser los conceptos claves que, relacionados con el culto al monumento, entran en dialéctica histórica con él. Era, tiempo histórico, primero, de las grandes demoliciones, de que es símbolo la intervención de Hausmann en París y que, a mediados del XIX, amenaza a todas las capitales y ciudades históricas obligadas a perder, por motivos de comunicación y crecimiento interior, las primitivas morfologías cerradas que configuraben su imagen reconocible en el espacio. Años aquellos, donde la erradicación de bloques enteros de pasado que desaparecen sin huella ni memoria, fuerza aquel primer texto denunciativo de Víctor Hugo: *Guerra a los demoledores* (1832).

Años también que mermaron en lo mucho significativo el patrimonio artístico español, pero que no produjeron en el espacio crítico ningún gran debate, ni se manifestaron tampoco en la organización de una reflexión entorno a una memoria colectiva, por entonces ya en riesgo franco de venir a perderse.

Y esto es porque, herederos en lo sustancial de los presupuestos teóricos que durante la Ilustración habían mostrado su combatividad contra estilos "irracionales" como el plateresco y el barroco, los intelectuales españoles de mediados de siglo, podríamos decir que se "alegraban" de la pérdida definitiva de los testimonios de una sociedad incomunicativa y violenta, y saludaban, como si se tratara de una real liberación, tanto la desaparición de las primitivas murallas y entornos defensivos, como la apertura de grandes huecos abiertos ahora a las nuevas operaciones urbanísticas en la trama coherente de la en otra hora "ciudad eclesiástica", ciudad levítica, ciudad que había expresado el anhelo metafísico de la acción propagandítica de la Contrarreforma.

La "modernización española", ello en el pensamiento liberal, pasaba por la erradicación de todas las posesiones que manifestaran, por un lado el poder de representación alcanzado por la organización eclesial y, por otro, fueran también expresión de un violento orden piramidal, de un régimen absolutista de poder que se hubiera manifestado, en esta dirección, a través de una arquitectura militar y palaciega, abiertamente antidemocrática y hostil a la marcha del progreso. En Mendizaval, en sus disposiciones, cuajan, sin duda, todos estos presupuestos que tuvieron largas consecuencias para los "lugares de la memoria" española.

La memoria y su aniquilación. De Bergson a Benjamin.

Pero a la demolición, le suceden históricamente, en un proceso dialéctico fuerte, los ideales contrapuestos de la conservación y la restauración. La conservación se sitúa enteramente bajo la órbita de un interés por la memoria, de una reacción no exenta de urgencia dramática, ante la percepción final de que el proceso capitalista, promoviendo la aceleración y la circulación crecientes, transforma el mundo en su paisaje físico y moral, produciendo así un efecto anunciado por Karl Marx: el de que "todo lo sólido acabe disolviéndose en el aire"

Bandera para los decadentes del "fin de siglo", la conservación, la intangibilidad que se reclama a ultranza para las marcas constructivas fuertes que ha dejado el pasado, tienen en Ruskin y en su comité de defensa de

Venecia, la máxima definición. Se trata en todo momento de defender el aura amenazada por la creciente ola violletleducana. El aura se hace depender entonces de la propia piedra —*Piedras de Venecia*— ; pero esta misma piedra (y sólo ella y nunca su trasunto y su "repuesto") no es sino la condición propia y esencial de la emergencia de un *espíritu* que se posesiona del objeto, de la construcción, que toma carne en ella, haciendo, en expresión unamuniana, que la piedra histórica sea una suerte de "carne de nuestra alma"

Leyendo al propio Ruskin, leyendo a Huysmann y su *Catedral*, se pone en evidencia entonces que el aura del monumento estriba sobre todo en su *vida ritual*, en lo que es el desarrollo de las funciones para las que fue creado. De modo que el monumento no es sino el *locus* donde una función, una ceremonia, un rito o una vida se ejercen con pleno dominio, y hasta se podría decir que las más de las veces con un sentido trágico o sagrado, en todo caso manifiestamente representativo.

Y es entonces cuando crece en toda Europa una defensa de la Iglesia Católica, como la institución conservadora por excelencia, cuya sola desaparición comprometería grandemente la presencia del pasado entre nosotros.

Gustavo Adolfo Bécquer aboga, en aquel momento, mediados del siglo XIX, singularmente en sus *Templos de España*, por esa visión de una iglesia que hay que conservar a toda costa, pues ella sola prácticamente posibilita la conexión con la tradición y el mantenimiento de la estructura de la memoria.

Para Bécquer, como para todos los post-románticos que la descubrían por entonces, la cultura eclesiástica era el hilo conductor para dotar de sentido teleológico a la historia transcurrida. Siendo, además, esta misma cultura de lo cristiano el único canal y en realidad la sola vía por donde se podía establecer un *transfer* entre el pasado y el futuro.

Y, toavía más, sin ella, sin su discurso de amparo, el monumento se convertía en una suerte de Babel, carente de significación:

"Acaso cuando, ya reunidos sus fragmentos, pongamos en pie el coloso de las creencias, sus gigantes proporciones humillen y confunan la raquítica babel de la actual impiedad" (*Templos de España*)

Pero la conservación, entendida sobre todo como el mantenimiento y consciencia del pasado en la estructura del presente, tiene en el amplio "fin de siglo" una "filosofía" mucho más articulada conceptualmente, que es en definitiva la que va a amparar la necesidad de que la memoria, la "memoria de la humanidad", sea preservada en el seno de una cultura que se manifiesta como crecientemente profana y, sobre todo, *profanadora*.

Así, el temor a la aniquilación de la memoria —no importa si personal o colectiva— se manifiesta como construcción teórica de la necesidad de su preservación y coexistencia con el presente en la obra de dos grandes analistas de ese tiempo: Bergson y Freud.

En la obra del primero logra su estatuto, por vez primera en la historia, el papel de la memoria para el individuo. En el segundo, sobre todo, se pone en pie una hermenéutica para la 'lectura" del fragmento o la tesela del pasado personal, *runa* o texto hundido a menudo en la estructura inconsciente de lo síquico, convertido en clave de porvenir.

El hito, el lugar de memoria, el "fondo de memoria" misma, se vuelve, pues, pregnante en este análisis, pues aquél se convierte en un núcleo de simbolización que se ofrece a la conciencia, y ello como único objeto estable en medio de tránsitos incesantes de velocidad (o su consecución: el olvido) cada vez mayor.

El monumento *fija* la memoria de la colectividad, detiene la hemorragia en deriva y la conciencia de pérdida, asegurando una *imago* de continuidad en el seno de un flujo esencialmente destructor. Pero, además, el monumento se ofrece como único lugar posible donde practicar las ceremonias simbólicas de la renovación y aclimatación del presente.

Para ello lo que genera el monumento es efectos de interioridad. Un concepto se destaca por entonces en el ámbito español que defiende la existencia de un aura o "mandorla" que debe sacar al *objeto espiritual* de la corriente fluida de lo temporal. Se trata del concepto de "dintorno", asegurando en él la relevancia nueva de todo lo que quede enmarcado por al estructura rígida de la fábrica material. El monumento es lugar, *dintorno*, para un acontecer, o no es nada. En los términos en que ha expresado esto mismo Deleuze:

"Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento." (*Qué es filosofía*?)

Esto es justamente lo que se encuentra amenazado por el uso creciente de la tecnología, capaz de intervenir en los objetos hasta el punto de lograr su clonación, su hibridación monstruosa. Fenómeno que veremos extenderse vastamente en la cultura americana a través de la implantación de una Xanadú generalizada, promovida como instrumento rey de auscultación y videncia del pasado por parte de las masas que entran en comunión con lo que es su propia historia y destino a través de los arcos voltaicos de los parques temáticos de la antigüedad. "En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos", escribía P. Valery por los años veinte (*Pièces sur l'art*). Ello deviene entonces en *anastilosis* general del pasado, reducción de su supuesto de permanencia, para que en la fragmentación y dispersión de su vocabulario formal, y a través de su recomposición pueda alzarse una nueva frase, un discurso nuevo de lo humano.

En sus líneas más generales, la restauración que emerge como concepto a mediados del siglo XIX, pero que se intensifica extraordinariamente en sus finales, es parte fundamental de un mecanismo profundo que per-

mite a la nueva industria reproducir el *unicuum.* La reproductibilidad de la que se hace eco el trabajo fundador de Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*), es un proceso por el cual algo desaparece y algo continúa bajo la misma apariencia morfológica. Lo que desaparece es sustancial, lo que permanece, sin embargo, tiene un caracter simulatorio y representa más un efecto retórico, un *tromp l'oleil* —un *trampantojo*, como se decía en la España áurea—, y ello antes que una esencia o una presencia dotada de densidad histórica.

"Autenticidad", "aura", "dintorno", "significado"...tal vez todas ellas sean las palabras que refieren todo lo que desaparece definitivamente en el proceso reproductor y sustitutorio que pone en marcha la máquina capitalista adaptada. Conceptos que ocultan en su formulación abstracta una pérdida real de las condiciones espacio-temporales del objeto u obra de arte. La reproductibilidad opera un vaciado de la temporalidad intrínseca al ser-en-sí de la obra, mientras que por otro lado la arranca también de la tierra (en sentido esta vez heideggeriano) donde encuentra su asiento. Se trata de la organización de un *simulacro*, en el sentido de que simular es siempre, y sobre todo, fingir tener lo que no se tiene.

Metáfora real de ello lo pueden ser hoy esas cirugías totales que se aplican por doquier a edificios de la Edad Moderna en condiciones terminales. Entonces, en ese caso, antes que preferir su paso al estado de ruina y dar por terminado un ciclo funcional que acaba en un bello agotamiento alegórico, el monumento es arrancado de la tierra que le vio asentarse, para ser revitalizado en una suerte de reconstrucción micrológica de sus elementos, lo que termina con el paciente regresando al mundo y a la tierra real de la que un dia fue "abducido".

En el conjunto del proceso lo inasible, lo *espiritual* (es preciso acudir a esta terminología decimonónica) desaparece "triturado" (es expresión esta vez benjaminiana). Pero también podríamos decir que muere por evaporación, y ello es algo que quizá sólo se puede sentir ante el agujero negro que deja en su lecho el edificio sometido a esta ultraquirúrgica casi mágica y holística, puesto que primero hace desaparecer por completo, para luego reponer pieza a pieza en el lugar mismo donde una vez acaeció su muerte orgánica, su colapso de existencia.

Y es que la restauración que *restablece* un orden visible, no puede con todo alcanzar la dimensión mítica con la que operaba aquel concepto que la precede históricamente: el *embalsamamiento* en el que, entonces sí, una dimensión oculta se trabajaba simbólicamente para lograr una inmortalidad.

La transmutación violenta de categorías que van de la existencia a la no existencia, pasando por una suerte de limbo donde la cosa está, pero ni en su tiempo, ni mucho menos en su espacio, nos remite a una cultura que ha hecho de las variadas formulaciones de la desaparición, del escamoteo y la simulación de lo que en verdad ya no existe, una especie de arte supremo y de praxis fantasmática servida para espectáculo —y asombro y maravilla— a las masas.

Estética de la desaparición, pues, para decirlo con Virilo. Y es que ha sido preciso para ello que lo que se manifestaba como una lejanía y una superioridad difícilmente alcanzable y revestida por la aureola de un ideal a menudo de corte metafísico, acabe "acercándose espacial y humanamente", y ello como la aspiración más clara que se manifiesta en el programa moderno de una cultura democrática.

El despojamiento realizado por las tareas sutiles de la restauración, implica sobre todo arrancar el objeto al contexto natural al que pertenece, para mostrar otra imagen, ésta operativa y política, de él. De nuevo se trata de obscurecer en él y despotenciar todo el factor ritual que lo ha venido construyendo como *locus* para las prácticas de representación de un conjunto social, anclado, por lo demás, en un régimen arcaico y supersticioso. El vaciado de la historia y el desarraigo con respecto a la vida íntima anterior del objeto, lo deja preparado, en el análisis que del asunto hace Benjamin, para servir a cualquier otra cosa y en cualesquiera otra función, incluyendo las más lejanas y contradictorias entre sí.

Y eso es una tendencia que no ha hecho sino crecer en nuestro tiempo, en el que toda intervención patrimonial de caracter digamos restauratorio, supone el fin de régimen para la antigua vida del edificio o el objeto, y el "alumbramiento" a una nueva realidad, las más de las veces chocante. Cuando no ciertamente paradojal y oximórica, en tanto que radicalmente opuesta a un primer destino inaugural del objeto. Lo aristocrático, se torna plebeyo, turístico; lo sacro-profano, se convierte en ensayo para la inspección desinvestida de las leyes distanciadoras de la ceremonia, la reverencia y el temor ante lo sublime; lo artificioso en orígen, se torna "naturalista" en destino; lo críptico y enigmático se transmuta en lo abiertamente captativo, persuasor, y el silencio orgulloso de la obra, por fin, se desata en las nuevas cláusulas oracionales que hacen nacer de ellas las jergas profesionalizadas.

El monumento y la estructura de la memoria cultural.

En estos tiempos, se hace inevitable encarar una fuerte paradoja, la de que en realidad la recuperación y salvaguarda patrimonial es una operación que violenta la dinámica de progreso. Si aceptamos que éste es, sobre todo, la acelerada y urgente aniquilación de los depósitos históricos supersticiosos y abiertamente antidemocráticos, entonces la misión de nuestro tiempo, no puede ser otra en verdad que la de hacer desaparecer, liquidar o sobrepasar, precisamente a través de la reconstrucción, toda la huella de la sociedades pretéritas. Y ello por una razón que en su día comprendiera Víctor Hugo: por que en realidad tememos y odiamos ese pasado del que siempre acabamos de salir y del que nunca nos encontra-

remos suficientemente lejos ni a cubierto:

"Nada menos popular entre nosotros que estos sublimes edificios. Les guardamos rencor por todos los crímenes de otros tiempos de los que ellos han sido testigos. Querríamos borrar nuestra historia. Devastamos, pulverizamos, destruimos, demolemos por nacionalismo." (*Guerra a los demoledores*).

O quizás podamos también decir de una manera más formal que, en su lógica, la dinámica de transformación actúa sobre las condiciones de un "dintorno" transmutándolas en una nueva e inusitada relevancia concedida al "contorno". Allá donde las formas en el pretérito no fueron por sí significativas, y, por el contrario, toda la densidad semántica del objeto estaba volcada en su servir de, en su funcionalidad a menudo en cuanto cosa sagrada, la modernidad acentúa el énfasis morfológico, en una operación que trata de ocultar la carga ideológica que constituye *en sí* y *para sí,* la verdad del monumento. Aquello, ciertamente que importaba "no perder ni perderse" de él (Heidegger).

Tratado de superficies, el proyecto restauratorio globalizado de nuestro tiempo mira generalmente más hacia la luz que se insinúa en el futuro, que a las sombras en que se ve habitualmente envuelto la genealogía toda de lo monumental. Como si en cierto modo se tratara, volviendo a la imagen de Gadamer, de arrojar una violenta luz sobre todo aquello que se acoge a la sombra de la historia.

Este es el modo como nos es dado tal vez el entender esa metáfora central del discurso del método y la verdad cartesiana. Allí la "ciudad derruida" figura como el punto de partida sobre el que construir la era de la razón. Aniquilando el espíritu del pasado, pero manteniendo su estructura morfológica es el modo en que Descartes introduce a la humanidad en su nueva era.

Se trata, si lo queremos entender así, de la destrucción de la metáfora y del aniquilamiento de la alegoría para hacer del antiguo territorio donde la excepción se alzaba un nuevo lugar coextenso, una metonímia, un espacio en verdad *contíguo* y no ya más *excepcional.*

Convertir la historia en transitable —"patear" una exposición, un museo, una ciudad histórica, se dice hoy en dia—; hacer del lugar del imposible el espacio franco de un fácil acceso, es a todas luces la empresa en que nos encontramos embarcados. Gran preocupación de nuestro tiempo: las vías de ingreso a los grandes museos estatales, a las iglesias; haciendo de la elección de *parking* el problema central de la intervención en los nùcleos históricos.

Y esto sin duda es así, y no puede ser más que como es, porque la esencia misma del proceso de producción capitalista se encuentra basada en un ideal de transformación permanente, vale decir de lucha constante contra las formas arcaicas que tienden por naturaleza a cristalizar en vacuolas de incomunicabilidad y autoabsorción vegetativa (pues entre otras cosas, los monumentos, se puede decir, están "cansados" de significar). La restauración es el concepto "forceps" que encuentra un acceso hacia la rentabilidad nueva de lo que se ha decretado ser ya definitivamente obsoleto y sobrepasado. La operación cosmetológica de la memoria, debe tener sin embargo un carácter benefactor; ha de constituir un lenitivo, y en muchas ocasiones se presenta como un proceso que restaure el peso del presente (digamos su autoridad nueva, pues después de todo no somos "enanos cabalgando a hombros de gigantes"), agobiado por la inflacción y grandilocuencia e hipertrofia de lo monumental.

Por su parte, el vector propiamente político en que se manifiesta el capital, al proclamar un ideal igualitarista y homogeneizador entra naturalmente en colisión frontal con cualquier forma anquilosada de pretérito, representativo esto último, claro es, de formas de organización social absolutista en lo político e integristas en lo religioso. Nuestro presente choca así con las cargas ocultas que soporta la edificabilidad antigua, verdaderos hitos consagrados a los principios de la violencia social y el aplastamiento (también aplastamiento retórico, producido por la persuasión que *ilusiona* el espacio del espectáculo de poder). Pero de ese choque lo que se espera es la transformación que, a fuerza de superficializar toda la interioridad de lo que la historia nos deja como duro legado, logre su "lavado".

"Blanqueo patrimonial" que deja el *stock* acumulado, el que podríamos llamar "capital patrimonial", preparado para nuevas rentabilidades.

Todo ello genera la necesidad de una gestión específica de los flujos de acción y de los vectores intervencionistas que debe actuar en el terreno de lo simbólico transfiriendo las marcas visibles de lo indeseable y represor hacia una neutralización por ocultación y opacidad. Como de alguna manera, también, se pasa del verdín, de las manchas de óxido o de la corrupción interna de la piedra a una nueva vida del material conseguida por la cirugía, por la prótesis o por clonación de lo que ya existía y cumplió su ciclo vital.

De este modo la percepción de un Quevedo se hace verdad en cualquier momento del proceso reconstructivo en el que, en verdad, el peregrino busca en Roma a Roma misma, pero en Roma a Roma no la hallará en modo alguno.

La reconstrucción generalizada, el deseo imperialista que acomete hoy la puesta en día patrimonial, desaloja de manera eficaz el "malestar del pasado", actúa sobre esa "enfermedad" que es siempre el pasado, y permite una transición hacia una nueva pedagogía de la historia.

La estrategia mediante la cual el pasado es reconstruido y ofrecido a la mirada serena en la forma de "depósito" (vale decir también de "museo", de lugar estabilizado y "estabulizado" de una selectiva memoria colectiva), constituye un programa, y es en realidad un velo de opacidad que se coloca entre las masas, la temporalidad, la historia y la crisis permanente de lo social. Se trata de sortear la amenaza real de una implosión de lo cultural, de la generalización del malestar en la cultura,

y, al revés, se trata también de seguir extrayendo de ésta una plusvalía que es necesaria para el mantenimiento de lo social, tal y como lo conocemos.

Pero en ese proponerse como depósito, se exonera definitivamente a la historia de aquello que en realidad podemos pensar (pero desde luego "tememos pensar") como lo que en realidad es: una sucesiva serie de catástrofes, historia de padecimientos irredimibles; sino es por esta nueva cosmética, persuasiva, retórica y eficaz que nos promete el gran programa restauratorio, que naturalmente abarca mucho más que el patrimonio objetual.

Podríamos decir de este patrimonio ennoblecido bajo el manto de las "nobles artes"lo que dice Shakespeare de la historia y de la vida misma: el cuento de un loco lleno de furia y ruido.

Se trata, en cierto modo y por estas razones, de perpetrar una suerte de "muerte del pasado" (Linch), sin crimen y sin asesino, precipitando para ello su colapso formal, para salvarlo de una vez y ponerlo más allá, al otro lado de la historia. Si el edificio o la ciudad histórica es un organismo, entonces se trata de absolverlo de su pasado, de lobotomizar sus áreas inviables o entrópicas (tal todo lo que hace en él referencia a la muerte y a la inmortalidad). Así se libra el peso de una corrupción y de una desviación supersticiosa, en una suerte de "transfiguración" desublimada del objeto, ya que, ciertamente, lo que no es de ningún modo posible es la correspondiente transfiguración "fuerte" (es decir la promesa de vida eterna) de las propias masas.

Subsidiariamente se logra la cesación del sentimiento de continuidad, presente siempre en las sociedades arcaicas, donde el pasado en modo alguno era, como lo es hoy, el lugar desde donde se huye, sino en realidad el destinador, el lugar de la promesa. Y ello como muestra de una aptitud moderna liquidatoria, y ejecutiva, pues es preciso aceptar que como escribe Plumb "pocas sociedades han asistido a una disipación tan rápida del prestigio del pasado".

Bajo la cobertura de una pasión restauratoria, quizás se larva el proceso de un desalojo por fin absoluto, total Quizá estemos tratando sin saberlo del capítuo final de una desocupación de pasado en nombre de un tránsito rápido hacia situaciones de futuro que se tornan cada fdia más urgente ante el proceso de aceleración de la historia. Jugada estratégica en donde aquello que está eminentemente fundado en el proceso violento de cambio y de transformación constante, segrega de ese mismo su hacerse una *imago* que encarna la apoteósis retórica de la permanencia y el respeto.

Por eso la reinterpretación monumental actúa cada vez con menor lapso de tiempo entre la datación originaria del objeto, y el momento de su reintroducción deturpada en el nuevo discurso. Cabe que, muy pronto, el producto se conciba ya en su segura futura dimensión procesada. Puede suceder así la posibilidad inversa a lo que ha venido ocurriendo hasta ahora: que habiéndose convertido las iglesias en auditorios, en el futuro los auditorios se construyan abiertos a la posibilidad de transformarse en iglesias.

Coartada, o, mas bien, "faceta piadosa", necesaria en último término para la legitimación de lo que es pura estructura dinámica, acelerador de los tiempos, a base sobre todo de hurtar a la conciencia de las colectividades el hecho mismo de un transcurso sin finalidad, que sólo puede acercar aún más en su dinámica fatal el tiempo inminente de una muerte.

Es posible que la restauración, como tantas cosas en nuestro tiempo, sea en realidad una operación del inconsciente colectivo que, tratando de evolucionar hacia formas de mayor razón y gestionabilidad, tiene como finalidad disimular la resolución final de acabar con el molesto resto del pasado, y ello a cualquier precio.

"A cualquier precio..." incluso al precio de rescatarlo como nueva fantasmagoría, como simulación de un referente en verdad perdido en las sombras del Leteo. Como si a Orfeo le hubiera sido dado regresar, sí, con algo en las manos y que ese algo fuera tan sólo la réplica (arcaica, figurativa, sobre soporte; o, por el contrario, posmoderna, virtual, igual da) de Eurídice.

Sometidos a un régimen de disneylandización generalizada, lo que retorna entre nosotros, precisamente, es lo emasculado de su muerte, de su drama, de su duelo. Se trata de sortear la condición de ruina, de ocultar la póstula histórica, algo que en tiempos arcaicos había sido un elemento poderoso para la conceptualización y representación de la historia humana, se ha revelado, como así mismo el cadáver o la corrupción, en tanto que potente agente desmovilizador que habrá que ocultar a todo trance.

Y sin embargo, no digo que la ruina no pueda volver como categoría estética, y ni que el cadáver después de todo pueda seguir haciéndose presente ante los ojos de las multitudes. Pero, ciertamente, esto ya sólo lo hará bajo su condición artificial, representada, simulada, holográfica.

Las cosas, los objetos espirituales, regresan pues en nuestros días de su viaje a la disolución (o sería más correcto decir, interrumpen, cortocircuitan su viaje a la disolución), no vestidos todavía con el sabor a ceniza de sus funerales, sino poseidos de una energía funcional renovada. Y ello en virtud de que tal cirugía se aplica sobre todo a hacer vivir lo transplantado, mientras que provoca subrepticiamente la muerte clínica o la desaparición, bajo la férrea armadura de la prótesis total, de aquello sobre lo que se realiza el implante.

Lo decía en términos todavía gráficos y poderosos un escritor conservador español de hace un siglo, Pedro Antonio de Alarcón:

"¡Vamos a nuestra viejas ciudades castellanas antes que por razones de ornato público les sacudan el polvo de los siglos! ¡Vamos antes de que las reformen, antes de que las mejoren, antes de que las profanen (que todo viene a ser lo mismo)."

Y es que por entonces —mediados del XIX— ya parecía urgente afrontar por última vez la mirada terrible del pasado histórico, antes que el rostro fuera convertido en máscara.

Ha podido suceder que la bandera a todas horas agitada de la restauración se haya convertido en hábil para transferir y depurar las *cargas trágicas* del objeto espiritual hacia las nuevas *rentabilidades estéticas*. En tal caso hay que agradecer este suave respiro que ha traído a nuestras vidas.

En estas condiciones, el concepto de restauración se presenta dotado de una labilidad que denuncia en él la pantalla sobre la que se imprime un juego de lenguaje de doble carácter, sin significado estabilizado. Fundado en último termino en la nostalgia incurable que el sistema padece por culpa de aquello que pierde (como si el patrimonio fuera al final una juventud presente de una humanidad hoy radicalmente envejecida y rencorosa), su aparición en el panorama de las estrategias de acción contemporánea estaría marcada por una accionabilidad constantemente entregada a su deconstrucción o a su ironía.

No bien se pone en marcha la estrategia restauradora, ella misma se niega con violencia y acomete los actos pertinentes mediante los cuales su intención final declarada se pone en suspenso, girando pronto, como un concepto operativo vacío, imposible de pensar en la realidad, atrapado en el imposible de su significación, pues nada puede en última instancia ser propiamente "restaurado".

Se trata de algo en verdad impensable para aquello que está inscrito en nosotros, al menos como orígen: nuestra madre, la naturaleza.

Breve bibliografía.

G. C. Argan *et alii*, *El pasado en el presente.* Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

J. Benavides Solís, "El componente cultural en el orígen, la evolución y el contenido de los conjuntos históricos", en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.* III/10 (1994), 28-34.

Bergson, *Memoria y vida.* Madrid, Alianza, 1977.

A. Fernández Alba, *Domus Aurea. Diálogos en la casa de Virgilio.* Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

S. Freud, *El malestar en la cultura.* Madrid, Alianza, 1989.

H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello.*Barcelona, Paidós, 1991.

J. González, *Pulchra Leonina.* León, Oficina Tipográfica, 1913.

H-J. Huysmanns, *La catedral.* Madrid, Escelicer, 1961.

P. León Florido, "La parábola de la ciudad destruida. Renacimiento, tradición y modernidad", en *Astrágalo,* 8 (1998), 9-27.

P. Morand, *Venecias.* Barcelona, Península, 1988.

S. Neumeister, "La ciudad como teatro de la memoria", *Revista de Occidente,* 145 (1993), 65-79.

Ortega y Gasset, "Profundidad y superficie", en *Meditaciones del Quijote.* Madrid, Cátedra, 1991.

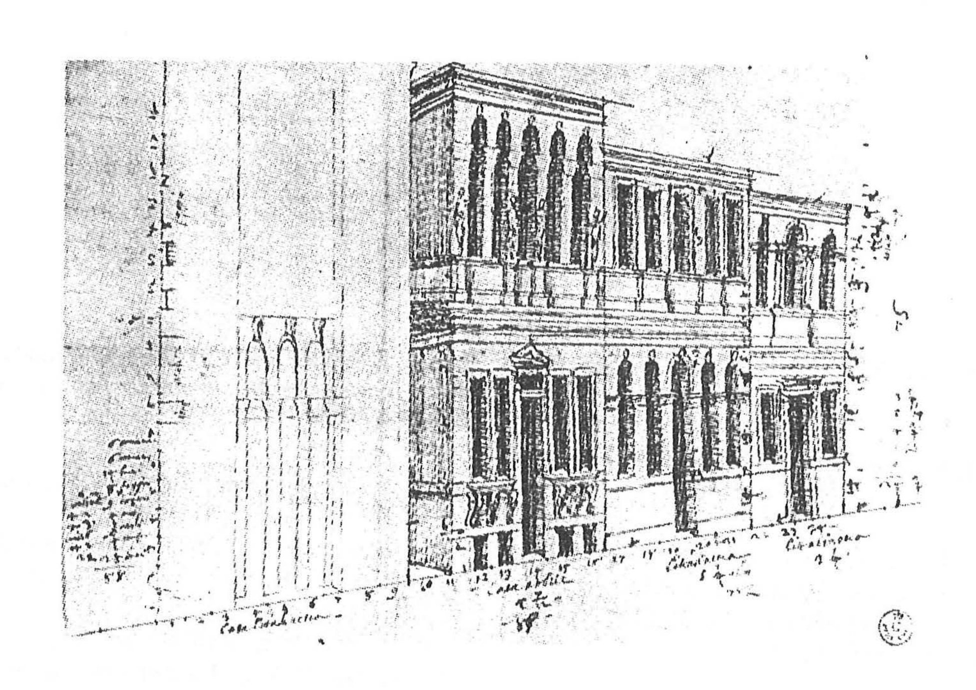
H. Plumb, *La muerte del pasado.* Barcelona, Seix Barral, 1979.

A. Riegl, *El culto moderno a los monumentos.* Madrid, La Balsa de la Medusa, 1987.

R. Sennet, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.* Madrid, Alianza, 1997.

M.E. Vázquez, *Ciudad de la memoria.* Valencia, Novatores, 1996.

L. White, *El intelectual contra la ciudad.* Buenos Aires, Infinito Ediciones, 1967.



POSTVANGUARDIA, MONUMENTO Y MEMORIA

Francisco León Florido

¿Es posible aún el diálogo entre la tradición y la postvanguardia? Responder a esta pregunta es el paso previo para comprender, desde el punto de vista del pensamiento, el sentido que puede tener hoy el monumento, en cuanto presencia actual del pasado. No se nos ocultan las dificultades que se plantean desde el comienzo, al tratar de definir siquiera los mismos términos del problema: postvanguardia, tradición, diálogo o memoria. Desde la perspectiva que aquí adoptaremos, podemos definir la postvanguardia como el movimiento crítico de una estética del sentido, en la que sería todavía posible integrar a las vanguardias.

El arte moderno, surgido del Renacimiento, prefigura ya los cambios que el pensamiento barroco, ejemplarmente representado por el racionalismo cartesiano, habrá de significar para occidente por su convicción de que es necesario romper con las tradiciones del pasado. Pese a esta declaración de intenciones, a decir verdad, ni en la realización efectiva del arte renacentista, ni en los conceptos fundamentales del racionalismo se encuentra cumplida esa ruptura. Lo moderno, por tanto, se asienta sobre la línea que une el pasado y el futuro, recibiendo su sentido de la tradición, como una cantera de materiales que utiliza para crear algo nuevo[1]. Este juego paradójico entre las intenciones y los resultados lo volvemos a encontrar en en los movimientos vanguardistas. Sus manifiestos son la muestra de un vivo deseo de hacer patente la ruptura con el pasado, para lo que, sin embargo, utilizan el anticuado vehículo del relato moderno. El manifiesto vanguardista es el relato de la creación de un nuevo sentido, que ya no mira hacia atrás, sino hacia el futuro. El objetivo utópico renacentista que se situaba en un idealizado mundo clásico, lo encuentran los teóricos del vanguardismo en el impulso hacia el futuro. Así, el manifiesto suprematista, por ejemplo, rechaza la vinculación del arte, tanto anterior como contemporáneo, con las formas naturales o racionales, y anuncia una futura liberación, para que el arte, por fin *pueda hablar su propia lengua y no depender más de la razón, del sentido, de la lógica, de la filosofía, de la causalidad y de los cambios técnicos de la vida.*[2]

La crítica postvanguardista plantea la necesidad de deconstruir la línea de sentido pasado-futuro, para acabar instalándose en un presente intemporal, y, por tanto, ahistórico. Será necesario, entonces, modificar el concepto de tiempo continuo, que es la consecuencia de una lógica del sentido. El tiempo postvanguardista es el del presente instantáneo, en que ya no tiene sentido interrogarse por el pasado o por el futuro. Este tiempo intemporal caracteriza a la estética de la desaparición; un tiempo en que se deconstruyen la tradición, el diálogo y la memoria, a medida que el lenguaje, sea científico o estético, va siendo sustituido por el texto.

Los zapatos de Van Gogh: de la aparición a la desaparición

La estética postvanguardista nace de la oposición a una originaria estética de la aparición, que se nutre de los conceptos de *hyle* y *physis* del pensamiento griego. Utilizaremos como guía en nuestra exposición el tema "los zapatos de Van Gogh", a cuya interpretación dedicó Hidegger algunas de sus más bellas páginas en su escrito *Der Ursprung des Kunstwerkes* ("El origen de la obra de arte")[3]. Heidegger los describe como los zapatos de un campesino (*Ein Paar Bauernshues*). No sabemos a cuál de los varios cuadros que el pintor holandés dedicó al mismo motivo se refiere Heiddeger. En cualquier caso, las dos críticas que sufre la interpretación heideggeriana por parte de Shapiro y Derrida nos permitirán mostrar el modo en que tiene lugar el tránsito desde la estética de la aparición a la estética de la recepción, y finalmente a la deconstrucción.

Un par de zapatos de campesino. Los zapatos retienen aún la tierra húmeda que se ha adherido a su suela después de un día de trabajo en los surcos del campo. Los zapatos han tenido que ser arrancados de la tierra, como si se hubiera tratado de una mata, y ahora descansan en el suelo de la habitación, como los frutos de la labor del campesino. Van Gogh ha representado pictóricamente la obra del artesano, que, como el templo griego pertenece a la tierra, brota de la tierra y aparece sobre ella. Esta interpretación nos remite a la visión heideggeriana del templo griego.

Dice Heidegger : *el edificio en pie descansa sobre el fondo rocoso. Este reposo de la obra extrae de la roca lo oscuro de su soportar tan tosco y pujante para nada. (...) Este mismo nacer y surgir en totalidad fue llamado tempranamente por los griegos physis. Ilumina a la vez aquello donde y en lo que funda el hombre su morada. Nosotros lo llamamos la tierra.*[4]

---

[1] Cfr. mi escrito: "La parábola de la ciudad destruida. Renacimiento, tradición y modernidad." *Astrágalo*, Madrid, nº 8, marzo de 1998; pp. 9-26.

[2] *El arte del siglo XX*. Círculo de lectores, vol. Y, Barcelona 1990; p. 193.

[3] En: *Arte y poesía*. F.C.E., México D.F. 1980; pp. 35-124.

[4] *Ibid.*; pp.71-2

En este texto magistral hay un modelo geológico de la realidad, al que acompaña una teoría *estética de la aparición*, la forma más primitiva de teorización sobre el arte, no en el sentido de su antigüedad histórica, sino en otro más profundo, en cuanto se refiere a la realidad fundamental como materia, una realidad que no ofrece dificultades, que no se piensa, ni se nombra porque se vive en ella. En la realidad física de la estética de la aparición: lo que aparece, aparece desde la materia. Tal es el modo en que lo entendieron los primeros filósofos, los físicos del materialismo primitivo. Para ellos, lo más real son las cosas, el suelo, porque en las rocas y en el suelo es donde se ve más fácilmente cómo lo que aparece, aparece desde la materia, desde lo más sólido en que habitamos, desde la tierra. Lo que existe, lo que se mueve sobre la tierra aparece según las leyes básicas de la semejanza y la desemejanza. Lo semejante, lo pesado, por ejemplo, tiende a unirse con lo semejante, y por ello los elementos terrestres más pesados se reunen en el centro, mientras que lo desemejante tiende a a separarse. Así es como de hecho se han formado las rocas a partir del magma, lo que les da la apariencia de pequeños nódulos formados por la agrupación de los materiales más pesados, mientras que los materiales más ligeros se quedan alrededor. Para un pensamiento de la aparición, ese movimiento tan simple de lo semejante y lo desemejante que explica cómo se forma la tierra, se puede aplicar después a toda realidad física, incluido el animal humano.

El hombre no es más que un caso particular más complejo del mismo funcionamiento de la materia según leyes muy básicas. Con lo semejante y lo desemejante, uniéndose cada vez de una forma más compleja se constituyen los cuatro componentes fundamentales de la materia: lo caliente, lo frío, lo húmedo y lo seco. La mezcla de esos cuatro componentes, que "desean" unirse o separarse, forma los elementos más básicos materiales, que en el caso de los seres vivos serían los tejidos homogéneos. Y, según la analogía, puede decirse que también hay tejidos en las rocas y en las plantas, como en los animales o en el ser humano, ya que la materia se define por equivalencias funcionales. A partir de los tejidos, por aumento de complejidad, se forman los órganos, que sólo aparecen en los seres superiores, aunque también hay equivalentes funcionales a los órganos en las rocas, los nódulos que son los órganos que ya separan unas partes de otras, que realizan funciones distintas, según relaciones de mayor complejidad. La ultima fase de lo complejo es el establecimiento de relaciones entre los órganos, o lo que funcionalmente actúa como tal, y a esta relación supercompleja es a lo que se llama "vida" o "alma". Hay vida en todos los seres, lo que significa que hay continuidad en la naturaleza entre los seres vivos, incluido el ser humano, y los seres "inanimados", como las rocas: hay vida en las rocas, hay alma en ellas, en cuanto que tienen un movimiento propio característico. El ser humano hunde sus raíces en el suelo nutriente, como lo hace el árbol, como lo hace la hierba de la que se alimentan los animales. El hombre griego no se considera como algo esencialmente distinto de la roca sobre la que habita, y por eso no se pregunta por la realidad, sino que vive en ella.

La complejidad máxima que puede alcanzar lo humano, que ha nacido de la roca, es la ciudad. Es la concepción de la realidad física, natural, y ciudadana del ateniense, la que ha constituido el único modelo siempre actual de la estética de la aparición, de una realidad vivida físicamente que aún no se ha transformado en fuente de aporías. Sobre el suelo ateniense se inaugura la estética de la aparición, sustentada sobre una concepción radical de la materia como realidad fundante. Las construcciones de la Acrópolis se elevan sobre la tierra ática casi brotando espontáneamente, como podría haberlo hecho los retorcidos olivos que las rodean. Más que la tópica fría admiración que hoy nos causa la contemplación del Partenón, asimilado a sus imitaciones neoclásicas y a su interpretación romántica, son templos como los de Paestum o Agrigento los reflejos más fieles de la impresión actual de lo que debió ser una concepción del arte como el aflorar de unas formas "técnicas" que no se separaban de la realidad natural, sino que, por el contrario, no hacían más que perfeccionarla. La arquitectura es, en efecto una de las artes más representativas de esta estética de la aparición, que opera sobre la materia, dejando aparecer, por obra de la técnica humana, lo que, de algún modo ya está contenido en la materia bruta.

El suelo material vivo, la tierra (*Boden*) de donde emerge el templo es roca viva y limo fecundo. El arquitecto moldea la roca construyendo desde los cimientos rocosos las formas del templo de abajo hacia arriba. Pero, además, el templo se yergue como naturaleza, nace de la tierra, o hubiera podido nacer de ella casi espontáneamente, aunque la multitud de causas que hubieran sido necesarias lo hace inviable. Tal es, en este caso, la función natural del arquitecto: recuperar la necesidad de la naturaleza, eliminando el factor tiempo, el encadenamiento de las causas espontáneas, que son sustituidas por las formas ejemplares que anidan en su alma. El arquitecto del templo griego es, tanto un escultor de la roca como un jardinero de la tierra.

Lo que se pone en juego aquí es el concepto fundamental de la estética griega, el concepto de *mimesis*, que, en sentido genérico, significa la anterioridad ontológica de lo material físico, tal como existe por sí en la naturaleza previamente al acto intelectual por el cual el alma aprehende la forma materializada y la toma como modelo ejemplar para efectuar la actividad imitativa y crear un objeto, que es imagen de la cosa renunciando a preservar, sin embargo, su núcleo de autopotencia vital. La mimesis se abre en dos

líneas divergentes representadas por la concepción platónica y aristotélica de la actividad mimética, que, aun compartiendo los supuestos conceptuales básicos del pensamiento griego, se distancian en la misma medida en que lo hacen sus filosofías. Para el platonismo, en efecto, la forma es anterior a la materia, al menos en perfección, pues las dos son realidades originarias simultáneas genéticamente consideradas. No es decisivo que para el platonismo sea la forma y no la materia física lo anterior, sino el hecho mismo de que hay un anterior y un posterior en la actividad imitativa. La actividad artística es el paradigma de aquello que puede vincular la materia con la forma, desde el momento en que la igualdad en su valor obliga a que un tercer elemento las ponga en contacto, por lo cual ha de ser el artesano, el arquitecto del mundo (*demiourgos*) el que contemple por un lado y actúe por otro. Dado que la materia no existe por defecto de determinación, y la forma por exceso de perfección, se precisa de una mente suprema capaz de contemplar las Formas perfectas en su unidad, y de un poder superior que pueda modelar el caos indefinido. Es esta figura del creador la que pasará a la modernidad a través del arquetipo renacentista del genio inspirado. La mimesis es entonces imitación de una imitación, pues el artista imita la actividad del gran demiurgo, que a su vez ha imitado la forma perfecta de la Idea sobre la masa informe de la materia. El artista platónico griego no trata de sustituir a la naturaleza, sino de copiarla lo más fielmente posible, pues los colores y las fomas naturales son ya de por sí perfectas por haber sido modeladas por el gran artesano, por lo cual la mimesis de segundo grado que es el arte sólo puede plantearse como objetivo perder lo menos posible de la perfección ya existente.

Para Aristóteles la mimesis artística es un proceso de construcción más que de contemplación imitativa. No es la *Poética* aristotélica un canon del modo en que hay que producir la obra perfecta, como si pudiera ponerse el acento es en el concepto de perfección, y no en el de producción[5]. Y es que la modernidad ha puesto entre paréntesis la noción de mimesis, ha producido una traslación de sentido de los conceptos de materia y forma, cuya relación se ha subjetivizado. Materia y forma eran en la tradición conceptos objetivos producto del análisis lingüístico, y la imitación necesariamente había de tener en cuenta las condiciones de la naturaleza prehumana. Con la modernidad, se prescinde de esos dos componentes de la naturaleza, y ahora la materia es materia artística, propia de cada arte, y moldeada según las necesidades del artista, y la forma es un contenido del alma, del espíritu o genio artístico. Nada tiene que ver en ello la naturaleza, ya que el arte pasa a ser una naturaleza superior, del mismo modo que el genio es la expresión de un hombre superior. Todo lo que tradicionalmente hacía de la mimesis la imitación de lo que ya se hallaba ante la vista en el mundo exterior natural, ahora se interioriza, se oculta. Es justamente la categoría de lo oculto la que paradójicamente se pone en primer plano, como si la actividad artística escondiera el secreto del genio que se pone en comunicación misteriosa con sus fuentes de inspiración. La forma se hace psicológica y se expresa en la lucha contra la materia que se le opone como un residuo natural, aun cuando haya perdido su potencialidad, su *dynamis*, transformándose en materia inerte. El arte se oculta y las preceptivas manifiestan el deseo por hacer patente los secretos sólo poseídos por ciertos espíritus privilegiados.

La obra de arte de la estética de la aparición se corresponde con el texto dotado de densidad e intensidad de la hermenéutica clásica, que supone la existencia de capas geológicas a distintos niveles, que permiten aproximaciones y profundizaciones diversas al mismo texto[6]. Veremos cómo para deconstruir la aparición de la obra de arte que se genera desde el suelo vivo, habrá que trasladar al campo estético la misma noción de texto superficial que encontramos en la hermenéutica derridiana.

Retornemos ahora al par de zapatos de Van Gogh. El teórico de la historia del arte Shapiro aprovecha la suposición heideggeriana de la pertenencia de los zapatos a un campesino para cargar sobre las presuntas simpatías totalitarias del pensador alemán. El campesino pertenece a su tierra, representa la tradición, es el sujeto de una perspectiva histórica que antepone los valores de la patria y de la raza. Pero, ¿porqué no podría tratarse de los zapatos del propio Van Gogh, un hombre de la ciudad? Serían, así, unos zapatos que se separan del suelo, que pueden hollar los campos pero también deslizarse sobre las calles de la ciudad. De este modo, el sujeto natural heideggeriano podría transformarse en un sujeto cosmopolita.[7]

Esta polémica nos sirve para ilustrar cómo sobre la simple aparición de los zapatos se añade la recepción a través del sujeto que los usa, que aquí utilizaremos como trasunto del sujeto receptor y que for-

[5] Como en la traducción de Gracía Yebra del párrafo de la *Poética* I, 1448 a 16-18: "(...) Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla mejores que los hombres reales.". García Bacca, en cambio, traduce: "(...) Y tal es precisamente la diferencia que separa a la tragedia de la comedia, puesto que ésta se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquélla a mejores." La primera traducción tiende a transportar la teoría aristotélica de la *mimesis* sobre la platónica, pues pretende que se imitan cualidades, desdeñando la fundamental categoría de la acción, ya que, según Aristóteles, lo que se imita son acciones humanas, y éstas están encarnadas en hombres concretos.

[6] Es la crítica que hace E. Lledó a una "superficial" hermenéutica deconstructivista, frente a una interpretación en profundidad, por estratos. Cfr.: *El silencio de la escritura*. C.E.C,. Madrid 1991; pp. 35-39.

[7] Esta polémica la sigue J. Derrida: *La verité en peinture*. Flammarion, Paris 1978.

mula el juicio estético, o, por medio de una síntesis entre el sujeto y la materia, como la que propone Deleuze[8], para quien el arte sería el compuesto de sensaciones que se hacen exteriores en la materia artística, eliminando, de este modo, en la obra de arte la oposición entre un sujeto que percibe y un objeto exterior percibido, pues en este último se encuentra fuera objetivamente el afecto interno causado por su percepción subjetiva.

Así, del predominio del sujeto sobre la realidad natural nace la *estética de la recepción*, que puede considerarse como una de las principales consecuencias del giro subjetivista en filosofía. El resultado de la negación moderna de una vinculación natural entre el sujeto y el mundo había sido el escepticismo, que no cesará de acentuarse, llegando, incluso, al vincularse con el antiguo pirronismo, a convertirse en un signo de distinción inconformista en los ilustrados. La raíz del escepticismo reside en la imposibilidad de asegurar la existencia de una cosa en el mundo exterior que se pudiera corresponder con la idea de esa cosa en la mente. De este modo, la noción misma de "cosa" (*res*) va siendo sustituida por la de "objeto", y, desde ese momento, la realidad deja de ser natural para transformarse en objetiva. El sujeto moderno es un yo encerrado en los contenidos de su mente, en sus ideas, de cuya posesión puede tener certeza absoluta, incluso frente a un Dios de poder absoluto. Pero, a cambio, el hombre moderno pierde la seguridad en la existencia misma del mundo. Un mundo hecho a imagen y semejanza del ser humano amenaza con ser incluso "demasiado humano". Esta clausura del ser humano en su interior será el gran riesgo que la modernidad tratará de conjurar una y otra vez. Así, Descartes aludirá a la figura de un Dios sumamente bueno, como el que había propugnado la más rancia escolástica, que no puede dejar que nos engañemos sobre nuestra imagen del mundo. Los empiristas más radicales, como Hume, supondrán que la naturaleza humana sigue leyes comunes con el mundo externo que garantizan que las asociaciones de ideas representan la legalidad natural. La ilustración se inclinará por hacer del ser humano el nuevo dios que "crea" el mundo al pensarlo. Justamente este esfuerzo por dominar el escepticismo define también la estructura que adopta la estética de la recepción en su versión kantiana.

La estética de Kant se constituye como la síntesis entre el subjetivismo moderno y el naturalismo antiguo. Como es característico de la estética ilustrada, el problema de la belleza artística se reduce en Kant a la cuestión del juicio del gusto. La pregunta que trata de resolver la teoría del juicio artístico sería, entonces, ¿porqué gusta una obra de arte? El juicio por el que enunciamos la belleza no puede ser como el científico, el resultado de la aplicación de una reglas previas que determinan la objetividad del hecho a priori. Por el contrario, el juicio artístico es plenamente subjetivo, pues depende de un sentimiento de placer en que intervienen todas las facultades humanas, incluyendo las más puramente corporales, y no sólo las puramente intelectuales. En el juicio determinativo científico, el caso concreto no es más que una ilustración de la ley universal que el entendimiento determina, en el juicio estético, en cambio, el papel central lo cumple el reflejo de la forma de un objeto artístico singular en la imaginación. Esto es, en la ciencia, lo primero es la ley, que crea el mundo, en el arte, lo primero es la obra bella que causa el juicio de la belleza en las facultades donde se da la recepción de la forma artística. Al principio, pues, la obra de arte, y, por tanto, la subjetividad creadora del artista.

El subjetivismo estaba presente en la estética de la recepción en la consideración del placer estético subjetivo como la fuente del juicio por el que se denomina "bella" una obra, y ahora de nuevo hace su aparicion en la doctrina del genio artístico. Puesto que la obra es el primer momento, el artista no puede actuar según reglas de lo bello. Kant se opone, de este modo, a las preceptivas neoclásicas, que trataban de recoger las normas que había de cumplir el artista en su intento por alcanzar la idea de belleza. El artista, según Kant, es libre, pues de otro modo su actividad sería científica, y no artística, no se limita a ser el instrumento de una idea superior de belleza, sino que es el demiurgo del ideal de lo bello. El ideal es la expresión sensible de la idea, que es, en sí misma, inalcanzable, un límite metafísico del conocimiento. El ideal, por el contrario hace sensible la idea, y lo sublime, que es un atributo de la divinidad, se hace corpóreo a través de la obra de arte. El artista kantiano está en el camino de la figura del genio romántico, pero no llega a convertirse en un ser divino inspirado, sino que se halla más bien en un lugar intermedio, que es el que le corresponde al ideal, la expresión de fuerzas naturales sobrecogedoras.

Ahora bien, si la vertiente subjetivista del mundo moderno queda bien reflejada en la teorización estética de la recepción, quedaría aún la perspectiva universalizadora, que sólo puede provenir del sustrato común de la naturaleza. La subjetividad universalizadora la encuentra Kant en la "universal comunicabilidad"[9] que se da en el libre juego de las facultades, y fundamentalmente a través de la imaginación, que no es sólo un mero receptor pasivo de formas sensibles, sino una facultad creadora de esquemas, la auténtica facultad de las síntesis. La imaginación creadora es la que enuncia el juicio de lo bello, y esa facultad natural está universalmente comunicada en la naturaleza humana, no sólo trascendentalmente, como en los juicios científicos, sino legislando universalmente sobre los sentimientos

[8] G. Deleuze y F. Guattari: *¿Qué es filosofía?*. Anagrama, Barcelona 1993; p. 169.

[9] *Crítica del Juicio*. Secc. I, I, cap. 9.

humanos. Este difícil equilibrio entre subjetivismo y objetividad caracteriza a la estética de la recepción como un intento por superar el escepticismo al que la separación del yo y el mundo había arrastrado al pensamiento moderno.

Pero volvamos aún, de nuevo, al cuadro de Van Gogh. Derrida avanzará todavía un tercer paso crítico. Deconstruir es leer de otra manera, negar la oposición entre lo nuclear y lo marginal (*je ne sais pas ce qui est essentiel et accesoire dans une oeuvre*[10]). En Heidegger y Shapiro hay algo que se conserva: la memoria de la tierra o del hombre que la habita. Sigue habiendo un sujeto, en un caso es el *hypokheimenon* el sustrato del que nacen los zapatos, en el otro el hombre que se los calza. Ahora bien, se pregunta Derrida, ¿porqué un par? ¿porque asignamos la pertenencia a un sujeto? Si la deconstrucción hermenéutica anula las relaciones entre el texto y la realidad que vive al margen, la deconstrucción estética corta los vínculos de la obra de arte con una realidad representada o con un sujeto presente a través de la obra. Los zapatos derridianos son desparejos, han sido arrojados al azar en una esquina de la estancia, no conservan las huellas visibles de la memoria, no pertenecen a nadie. Sólo así el zapato acabará por convertirse en el fetiche postvanguardista.

Como ya apuntan los zapatos-fetiche de Andy Warhol, la obra de arte postvanguardista busca su transformación en un texto autorreferencial, que carece de un contexto exterior, lo que permite al artista imponerse a sí mismo las normas, llegando a escapar , incluso del control de la crítica y del público. Este fenómeno autorreferencial de la obra se origina en las vanguardias pictóricas, que no intentan revolucionar la teorización de la pintura desde un nuevo sentido estético, sino que hacen de la obra una realidad cerrada sobre sí misma, que no se remite a la belleza que le daría sentido. En lugar de la remisión de la obra a un discurso estético desde el que puede explicarse su esencia, su acabamiento perfecto o malogrado, la obra pasa a ser su propio texto, lo que deja abierto el campo estético a la pura decisión arbitraria de los artistas, los movimientos y, finalmente, del mercado. La transformación de la obra de arte en texto significa que los cambios que han tenido lugar en la teorización del texto han venido a utilizarse para explicar la evolución en la teorización estética. Si la obra de arte, en general, y con ella la ciudad y sus construcciones son susceptibles de una interpretación textual, será justamente en este punto donde pueda hablarse de un diálogo entre la estética contemporánea y la tradición.

La deconstrucción textual de la tradición

La deconstrucción radical del sujeto remite al texto sin considerar el más allá marginal, no ya sólo en cuanto una realidad con la que hubiera de confrontarse en una acto de adecuación, sino en la aparición de la figura del autor cargado de intenciones que intenta transmitir en el acto de la escritura. En ese momento, el texto se queda sólo consigo mismo, lo que supone que la cadena de significaciones y la estructura que adoptan los signos es autorreferencial, no ya a un texto definido, sino, en general, al espacio textual universal, pues las referencias no se dan entre texto y realidad exterior, sino entre texto y texto. Es como si un dios-escritor hubiera dedicado gran parte de su tiempo a producir textos ya perfectos, al menos en cuanto que su valor de verdad, de bien o de belleza es nulo -o infinito, que tanto da-. La perspicaz mirada del hermenéuta deconstructivista ha de fijarse sobre los núcleos textuales que sólo pueden captarse en una interpretación adecuada de la totalidad estructurada de la obra. Núcleos constituidos por términos que suelen ser marginales, sin estar situados al margen, pues esto es imposible. Derrida los descubre tras palabras como *parergon*, *pharmakon*, suplemento (*supplement*) o huella (*trace*), donde parece condersarse la estructura significativa de toda una obra, pese a que la jerarquía manifiesta del texto en relación a las intenciones supuestas del autor o a la entidad de los problemas que trata de resolver, parezca situarlos en un punto marginal del sistema. Como señala Virilio, el teórico en la estética contemporánea tiene la obligación de *mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial a lo anecdótico*[11].

Resituar los conceptos, respecto de interpretaciones tenidas por tradicionales ya lo habían intentado los referentes más inmediatos de Derrida, como Nietzsche o Heidegger. El primero con inversión de los valores, que ponen en un primer término la sabiduría del cuerpo, de la vida y del pueblo, frente al saber racional de los débiles. Heidegger, tratando de encontrar el pensamiento perdido (*Andenken*) tras siglos de filosofía occidental orientado hacia la técnica, que ha olvidado la pregunta por el ser, cuya respuesta estaba ya esbozada en los presocráticos, y que el *saber-para* de la técnica ha acabado por ocultar. Estos y otros intentos por resolver la cuestión del nihilismo o del fin de la historia son, según Derrida, muestras tardías del mismo espíritu que se pretende denunciar, pues las críticas radicales del devenir del pensamiento en occidente han acabado por incorporarse al acervo filosófico establecido, y necesitan, a su vez, ser deconstruídos de nuevo. Para hacerlo hay que llevar a cabo una "desmitologización del mundo", cuyo último reducto es la permanencia del sentido en el ser y en el devenir. La denuncia del sentido

[10] J. Derrida: *op. cit.*; p. 73.

[11] P. Virilio: *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona 1988; p 40.

en el devenir ha sido realizada por el movimiento postmoderno, que ha diagnosticado el advenimiento de la época del fin del relato de la historia occidental, que señalaba un origen del tiempo, un nudo de acontecimientos y un objetivo en la lejanía infinita, dando sentido a todo el proceso. Queda por efectuar la deconstrucción del ser mismo, que se ha hecho fuerte en el lenguaje. Con la destrucción de los vínculos entre sujeto y mundo parecía habérsele evitado el riesgo metafísico al lenguaje, pero la variedad de usos lingüísticos, que ya pusiera de manifiesto el segundo Wittgenstein y que la teoría de los *speech acts* ha confirmado, viene a abundar sobre el problema de la arbitrariedad absoluta inherente a la consideración del lenguaje como un acto de la voluntad racionalizada. En efecto, si occidente decretó la muerte de Dios porque la razón técnica podía producir todo lo que antes era creado, se ha llegado a un situación en que el papel que Dios ocupaba en la estructura del pensamiento ha venido a ser ocupado por la voluntad lingüística arbitraria. Y como en las polémicas medievales sobre la jerarquía entre la Voluntad y el Intelecto divinos, hoy la epistemología se debate entre la adecuación de la investigación científica para hacer frente a las cuestiones reales bajo la guía de la razón, y la arbitrariedad omnipotente de la voluntad teorizadora para ocupar todo el espacio vacío que la ausencia de referentes reales ha dejado tras de sí, conduciendo, finalmente, al estado aporético de la teorización científica actual. Dejando a un lado el uso de la lógica analógica, que permitía una relación fluida entre el interior y el exterior del sistema lingüístico, la modernidad ha buscado un ideal en que la filosofía debe situarse en ese límite estrecho que separa al ser del no-ser. Dentro de él el lenguaje practica la univocidad del estado de inocencia perdida de la ciencia, cuando el primer Wittgenstein aún esperaba poder construir un sistema lógico perfecto con tal de no escapar a los límites de lo que puede ser dicho. El problema surge cuando el devenir aporético de la teorización científica no sólo niega la posibilidad de una explicación adecuada de la realidad en sí misma, sino la construcción de un sistema unívoco coherente. Cuando ya no hay exterior y se ha perdido también el interior, sólo queda el delgado límite que los separa, donde se sitúa lo que se dice sin poder ser dicho. En ese límite se sitúa la deconstrucción, que pretende decir lo indecible, hacer racional la equivocidad. Es entonces la deconstrucción un método que, contra todo método, no asegura la posibilidad de la repetición de unas reglas que pudieran ser aplicadas a la interpretación de textos, pues encontrar los núcleos textuales e invertir sus jerarquías no puede ser el resultado de la aplicación de unas reglas que serían el margen del texto, pues no hay nada al margen. Por tanto, sólo queda un movimiento, quizá errático, siguiendo una trayectoria tal vez irrepetible a través del espacio textual. La deconstrucción trata de ser la expresión de la lógica equívoca que utiliza los medios expresivos del lenguaje como si debiera ser entendido, pero que, al mismo tiempo, tiene que evitar serlo, pues en tal caso habría abandonado el delgado filo sobre el que camina

En realidad esta deconstrucción derridiana de los textos no es muy diferente del clásico método analítico de la modernidad. El análisis, en efecto, consiste en ir disgregando del complejo inasequible los elementos más pequeños, a fin de poder reconstruir la totalidad de la cosa. En el análisis matemático moderno el proceso de montaje pierde uno de los factores decisivos de la complejidad orgánica: la determinación del principio rector que es más nuclear que el resto de los elementos para explicar la esencia de algo. En su definición clásica, la substancia de algo tiene dos aspectos: la cosa singular como totalidad de partes que interactúan para cumplir las funciones que su esencia determina, y el núcleo principal de la cosa, que dirige las saltos cualitativos para que cada parte pueda cumplir adecuadamente el fin que tiene asignado. El método analítico logra, efectivamente, reducir la complejidad orgánica, que dificultaba grandemente la manipulación técnica de los objetos del mundo, pero a cambio pierde la jerarquización de los fines que permitía la comprension de la realidad en su composición pretecnológica. El texto prederridiano es, también, un complejo estructurado jerárquicamente por las intenciones del autor, pero sobre todo por la interacción doctrinal con las teorías, supuestos y prejuicios de la época y del devenir del intelecto humano. La hermenéutica es el intento por penetrar en ese ámbito complejo, representado paradigmáticamente por el "círculo hermenéutico", que, en sus dos sentidos, afecta a los textos, y a la obra de arte concebida como texto: círculo de la precomprensión, pues el todo del texto debe estar supuesto en la comprensión de la cada una de las partes, del mismo modo que la complejidad inefable de la substancia individual ha de comprenderse confusamente antes de poder conocer la esencia de una cosa. Círculo de la interacción texto-lector, ya que este último aporta todo un mundo de presupuestos y prejuicios al acto de la lectura, que se hallan habitualmente ocultos, como ha puesto de manifiesto la denominada "filosofía de la sospecha". Derrida efectúa un intento de reducción de la complejidad al proponer la deconstrucción del texto despreocupándose de las supuestas intenciones expresas, de la supuesta jerarquización de los elementos explicativos. La deconstrucción metodológica trata de reconstruir el texto, previamente desmontado analíticamente, desde una nueva perspectiva, que destaca ciertos elementos, que en las lecturas previas han pasado desapercibidas.

La deconstrucción agudiza, por otro lado, las tendencias de la postmodernidad hacia la desaparición del sentido de lo histórico,que tan decisivo resulta para comprender la teorización estética postvanguar-

dista. Deconstruir hace referencia a su sentido originario a la *Destruktion* de la historia de la ontología occidental[12], que los postheideggerianos han entendido como el final del pensamiento, y los postmodernos han puesto en conexión con el final de los acontecimientos históricos. La hermenéutica deconstruccionista no encuentra un acontecimiento originario ni siquiera el pensamiento griego primitivo- a partir del cual validar el relato histórico, y por ello la historia pasa a tener una significación puramente metafórica, como si la obra histórica se limitara a ser una obra literaria, abierta a múltiples puntos de vista creativos. Todavía Heidegger trataba de encontrar una salida a la posthistoria de la metafísica, en una nueva forma de decir, en que el ser se halla aún presente para el hombre, más allá de la ciencia y de la técnica, en que se halla sumergido el *Es* impersonal de la masa occidental ensimismada en su avance tecnológico. Pero, precisamente, si algo se destaca en la multiplicidad de enfoques y personalidades en que se abre el abanico del pensamiento "postmoderno", es la idea de que nos hallamos en la época del fin de los relatos, tal como occidente los ha caracterizado a partir de la *Poética* aristotélica, como *mythos*, una peripecia, una intriga con comienzo, nudo y desenlace. El propio planteamiento de un "más allá" del final del pensamiento esconde la pretensión de mantener la ilusión de la peripecia de la filosofía occidental.

Lo orientación postmoderna de la filosofía parecería, así, haber acabado con las últimas espectativas occidentales de encontrarle un sentido a su devenir, y sin embargo, la deconstrucción encuentra aún demasiado "sentido" en el metarrelato postmoderno del fin de los relatos. Pues, ya desde los griegos sabemos que quien utiliza argumentos racionales para demostrar la no existencia de la verdad en el fondo está proponiendo la suya como la única verdad. Por ello, la postmodernidad sería tan sólo una nueva figura, especialmente insidiosa, de hegelianismo, pues con Hegel se llegó a hacer coincidir en el infinito los límites del lenguaje con los de la razón. Si seguimos usando la razón, piensa Derrida, seguiremos dentro del campo hegeliano, tal y como ha hecho occidente, conscientemente o no, desde hace dos siglos. Así pues, la deconstrucción nace de esta crítica radical al concepto mismo de razón en occidente, que los sucesivos irracionalismos, nietzscheanos o existencialistas, y las diversas formas de positivismo, científico o analítico, no habían conseguido desterrar, como tampoco lo ha hecho esa síntesis de irracionalismo y neopositivismo que es el pensamiento postmoderno. La crítica deconstruccionista al concepto de razón es, por tanto, mucho más radical, pues se dirige a lo que está debajo de la línea de flotación de la tradición occidenta: al lenguaje mismo, o por mejor decir, a la palabra presente permanentemente a través de la pervivencia de un sujeto que emite un mensaje y de un interlocutor que actúa como destinatario.

La hermenéutica romántica había pretendido que era posible la comunicación entre los espíritus subjetivos, como un recurso para evitar los riesgos de la excesiva divinización del Yo, transformado en un nuevo dios, de modo que la multiplicidad de yoes acabaría por dar lugar a una suma de dioses, que necesariamente se pensarían únicos, pues nada puede limitar a Dios. Este solipsismo espacial podría evitarse si se establece una naturaleza humana común, que necesariamente ha de ser sentimental, pues la racionalidad es un absoluto indivisible que se cierra sobre sí mismo. La comunicación psicológica sentimental permite comprender (*Verstehen*) las intenciones de otros espíritus, generando un mundo común. Esta capacidad de comprensión mutua explica la posibilidad de captar las intenciones del autor en el acto de la lectura, siendo ambos actos creativos, pues tal es la esencia de la subjetividad, tanto emisora como receptora (yo=dios=creador). El fundamento ontológico de esta concepción romántica sobre las relaciones entre autor y lector, que garantiza la comunicación intersubjetiva entre los yoes, haciendo frente al gran problema del solipsismo, es la losa que la hermenéutica objetivista tiende a apartar. El acto de interpretación tenderá entonces a limitarse al texto, evitando los factores subjetivos, psicológicos, que se esconden tras lo puramente textual. Ya no hay autor ni intención que éste trata de transmitir, pues la concepción tradicional de la verdad como correspondencia -en este caso entre intención del autor y comprensión de dicha intención por parte del lector- ha sido sustituida por una relación objetiva intertextual. Es el primer paso para la deconstrucción de la relación texto/margen, una de los pares fundamentales de la actividad hermenéutica. El texto no llama a un fundamento que esté situado en su margen, sino al descubrimiento de ciertas estructuras, a través de las cuales puede establecerse una vinculación autor-lector, más efectiva cuanto la obra esté más perfectamente realizada, en el sentido griego de las cosas hechas (*erga*) del modo adecuado[13] . Pero, esta deconstrucción es considerada por Derrida insuficiente, pues en esa estructura de la obra previve aún el autor que es capaz de ensamblar los materiales textuales correctamente, y así, en el par autor/lector, la figura del autor sigue siendo privilegiada respecto de la pasividad lectora. Habría que acabar por poner en un primer plano al lector, que se enfrenta con el texto sin referencia no ya a un mundo que éste pretenda explicar, sino siquiera a un autor-ensamblador.

Siguiendo el mismo procedimiento que en su crítica textual, el análisis de la estética que realiza la deconstrucción derridiana insiste en los elementos

[12] M. Heidegger: *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag, Tubingen 1972; pp. 19-27.

[13] Según Aristóteles, en el arte, las obras son preferibles a las actividades, mientras que en la ética sucede al contrario. *Etica a Nicómaco*, I, 1, 194 a 5 y ss.

básicos del programa deconstructivista, y fundamentalmente en la inversión jerárquica de lo central y lo marginal. La ocasión la encuentra Derrida en las referencias kantianas a los suplementos que aderezan la obra de arte, que, en conjunto, denomina *parerga*. Su función es delimitar, separar lo interno de lo externo, lo que, sin duda, constituye un tema fundamental de la estética kantiana, pues "cada juicio analítico o estético presupone que puede distinguirse rigurosamente entre los intrínseco y lo extrínseco. El juicio estético "debe" refererirse a la belleza intrínseca y no a la circundante[14].. Los *parerga* son los elementos de una obra de arte que carecen de finalidad directa en la representación artística, pero que sin embargo contribuyen a realzar la belleza de la obra, como puede ser simplemente el marco adecuado para un cuadro. Así, afirma Kant, *incluso los llamados adornos (parerga), es decir lo que no pertenece interiormente a la representación total del objeto como trozo constituyente, sino exteriormente, tan sólo, como aderezo y aumenta la satisfacción del gusto, lo hacen, sin embargo, sólo mediante su forma; verbigracia los marcos de los cuadros, los paños de las estatuas o los peristilos alrededor de los edificios*[15].

Esta función estética aparentemente marginal de los *parerga* es deconstruida, alterando su orden jerárquico para situarla en un primer plano como significando, incluso, la esencia misma de la obra de arte en la estética kantiana. La belleza sin finalidad que Kant exige como condición parta la belleza, está eminentemente significada por todos esos elementos que excluyen la materialidad representativa, pues ellos podrían afectar más a la sensibilidad o ser el contenido de un concepto del entendimiento, lo que excluiría su pertenencia a la facultad estética del juicio reflexionante, que no puede estar determinado por representación conceptual alguna. El dibujo puro, constituido por trazos sin color, sin extensión, la hojarasca que adorna simplemente sin suministrar contenido conceptual alguno, o los ornamentos que cumplen una función marginal respecto del núcleo de la obra de arte, cumplen, por tanto, mucho mejor las exigencias de la crítica del gusto que los aspectos en que la teoría estética tradicional fijaba su atención. La universal comunicabilidad de la imaginación constitutiva, que es la facultad que permite universalizar el juicio estético, admite como único contenido material esa forma cuasi sin materia representativa, que es lo que adorna sin finalidad.

Del mismo modo que la crítica deconstructiva lee la obra de arte como un texto, pero lo hace de otra manera, así también sucede con las doctrinas estéticas. Esta estrategia postvanguardista de la lectura se completa con el borrado progresivo de los límites: del sistema y su entorno, de la obra y su marco, del cuerpo y su espacio.

El borrado de los límites: deconstrucción y desaparición

La estética postvanguardista oscila entre la deconstrucción y la des-aparición. La construcción a la que se opone es, ante todo, construcción de los límites espaciales, y la aparición es fabricación en la génesis del tiempo. Consecuentemente el postvanguardismo practica una destrucción de los referentes espacio-temporales de la modernidad. El espacio de construido de la modernidad tradicional se hace habitable cuando cierra un interior respecto de un exterior. El límite ha de ser rígido, bien físicamente, bien simbólicamente. Esta forma de estructuración espacial pertenece a una época en que los conceptos estaban bien delimitados, pues esa es precisamente la intención que guía al pensamiento occidental desde la tecnificación medieval hasta los grandes sistemas del siglo XIX. La esclerosis de los límites sólo puede tener lugar sobre un fondo substancial inerte en que no hay corrientes espontáneas de fuerzas, sino trayectorias geométricas arbitrarias. Nada más rígido que un triángulo o un quiliágono definidos geométricamente, pues sólo de ese modo son cognoscibles por un intelecto moderno vacío de potencia vital. Descartes lo demostró al pedir a cada cual que tratara de formar la imagen de un quiliágono, lo cual es imposible para la memoria o la imaginación, siendo tan sencillo en la definición puramente intelectual: "polígono de mil lados".

El límite puede definirse del mismo modo que la forma, como aquello que hace a una cosa identificarse, ser lo que es. Por este motivo, mientras se pensó que la naturaleza era el origen de las cosas, se entendió que las formas brotaban en el desarrollo natural, y al mismo tiempo buscaban su cumplimiento. Esta paradoja en el estatuto de la forma, que es anterior al desarrollo de una cosa, pero al tiempo se genera con ella, necesitaba una simplificación, que se llevó a cabo cuando Dios ocupó el lugar de la naturaleza, pues entonces la formas limitativas del continuo material podían hallarse a priori en la mente divina. Incluso, la tardoescolástica acabó por ponerle límites a la propia materia, otorgándole una forma definida como consecuencia de la adopción definitiva de la imagen del Dios-artista más que artesano (*demiourgos*), que ya no se limita a moldear la materia, sino a crearla por imposición de sus formas. Las formas-límite a priori son rígidas, constituyen la identidad de un objeto, ya sea físico, ya mental; unos límites que definen tanto a las cosas como a los sujetos.

Los edificios de la ciudad monumental están también cerrados por límites que los definen en referencia a otros objetos del espacio urbano, aunque la modernidad haya derivado hacia una relación entre el límite y el entorno más permeable por acumulación

[14] J. Derrida: *op. cit.*; p. 74

[15] *Crítica del juicio*, Secc. I, I, cap. 14.

de significaciones. Cuando éstas rompen el límite rígido, los significados se imponen sobre la obra, el contexto se hace texto, más fuerte que el texto mismo. El espacio cerrado por un límite rígido aísla un interior de un exterior hostil al conocimiento, lo que supone afirmar la existencia de dos tipos de leyes: unas simples, lógicas y puras para el interior, y otras complejas y oscuras para el exterior. Justamente algo que los movimientos arquitectónicos postvanguardistas criticarán en la obra de los modernos es haber pretendido aislarse, creando construcciones utópicas que nada tienen que ver con el entorno cultural, social o histórico del edificio. El planteamiento deconstruccionista consiste precisamente en borrar el límite, trasladando al campo arquitectónico la indiferenciación entre texto y contexto. Del mismo modo que lo exterior a un texto es otro texto, que en realidad no es sino continuación del primero, la edificación ni se opone ni se asimila a su medio, simplemente lo ignora, abriéndose o dejándose penetrar por él. La deconstrucción textual del límite es lo que explica que la casa de Frank Gehry en Santa Mónica haya podido convertirse en una tópica ilustración del proceso deconstructivo en la estética arquitectónica[16]. Esta casa es un texto en que están sintetizados los textos que Gehry ha debido dar por supuestos antes de su construcción, y los textos que ha generado una vez construida, pues la casa misma no tiene como objetivo ser habitada, no mira a sus moradores, ni intenta ser un símbolo. Si acaso la podríamos considerar como una alegoría arquitectónica, pues no busca simbolizar un mundo, ni crearlo a su alrededor. Simplemente, omite su entorno y se autoconstituye como texto, ya no como relato en diálogo interno/externo.

El proceso que ilustra la casa de Frank Gehry no significa, sin embargo, una ruptura radical con lo que ha sido el desarrollo de la razón occidental, que se ha ido haciendo en la misma medida en que ha sido capaz de ir absorbiendo porciones cada vez mayores de complejidad, para simplificarlas estructurándolas en un sistema. Evidentemente, los griegos, inventores de la razón, no percibieron que este proceso pudiera ser objeto de progreso, pues para ellos, tanto la oposición interno/externo, como su equivalente simple/complejo, carecían de significación, ya que lo caótico era una manifestación más de la naturaleza, un límite al todo estructurado que se adapta a los cambios que pudieran provenir del entorno del sistema. Este juego simplicidad/complejidad tiene lugar a nivel cósmico, pero también en cada una de las partes, pues los todos cambian en cuanto todos, y no como partes simples constituyentes, que no mantienen su identidad al formar parte de un nuevo todo, siendo asimiladas, se puede decir que biológicamente, al integrarse. El panorama cambia notablemente cuando la modernidad separa la simplicidad perfecta del sujeto racional de la complejidad opaca del mundo mecánico irracional. Lo que la razón moderna se ve obligada a hacer es proyectar su esquema al mundo exterior, convirtiendo el mecanismo en un espacio geométrico dotado de unas pocas leyes racionales, y eliminar, de este modo, el caos, que se transforma en "nada". Este esquema, adoptado durante siglos como guía del progreso científico, se ha puesto recientemente en cuestión con el renacer de lo caótico, de la paradoja, de la violencia cósmica, de la indeterminación científica, del conflicto irresoluble de las interpretaciones sobre los textos, de la fragmentación del espacio urbano. Y es a esta nueva situación a la que la deconstrucción trata de hacer frente. La racionalidad deconstruida ha de encerrarse sobre sí misma del envolvente caótico, ha de hacerse sistema aislándose del entorno. Para conseguir este propósito abandona la vieja utopía matematizadora del cálculo universal, pues ahora domina la probabilidad, el cálculo de riesgos indefinidos, ya que en los nuevos procesos no guarda proporción la causa con el efecto producido[17]. Esta quiebra de la relación causa-efecto tiene mucho que ver con la naturaleza del límite que separa lo interno de lo externo al sistema. El límite postvanguardista no es rígido, es una membrana que permite la circulación de la información, con la plasticidad necesaria para que el interior del sistema pueda adaptarse a los cambios provenientes de entorno, a través de sus procesos de construcción autopoiéticos. Sin embargo, las presiones sobre la membrana no se producen sobre una intensidad continua integrable, sino que, como en una célula viva, las presiones sólo admiten dos fases: resistencia/destrucción. Un pequeño cambio causal puede, probabilísticamente, ocasionar un salto catástrófico en la reacción interna del sistema. De ello ha aprendido la deconstrucción la importancia de localizar los núcleos-clave para alterar absolutamente la interpretación que cabe hacer de un texto. La deconstrucción de las jerarquías en la interpretacióndde los textos o de las obras de arte tiene mucho que ver con ese deshacer los límites hasta demostrar como carentes de sentido los pares núcleo/ margen o interno/externo. Desde el momento en que el programa moderno de simplificación del espacio de la realidad apelando exclusivamente a recursos geométricos ya no era sostenible, la teoría de sistemas trata de superar la contradicción entre lo indecible pero real, y lo decible irreal, situándose, como hace la deconstrucción, justo en el límite entre ambos, en la forma que separa lo interno de lo externo, en la membrana permeable, que permite el paso del caudal comunicativo de un lado a otro sin, no obstante, hacer necesaria una explicación causal de este fluir. Desde el punto de vista puramente lógico-geométrico, la formalización del espa-

[16] Véanse las páginas que le dedica J.M. Ripalda a comentar esta obra: *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*. Trotta, Madrid 1996; pp. 91-100.

[17] Cfr.: *Las consecuencias perversas de la modernidad* (J. Beriain comp.). Anthropos, Barcelona 1996.

cio separa un exterior de un interior, donde se crea un mundo desde el trazado arbitrario de una marca que los separa sobre el espacio indiferente. Se constituyen, así, dos lados que funcionan con las mismas reglas de carácter matemático, pues la percepción de ellas depende del observador exterior, que, a su vez, aparece cuando se ha trazado la distinción. La distinción se traza cuando se observa una diferencia de valor ente dos puntos de espacio, diferencia que, una vez trazada la marca no puede sino aumentar progresivamente. Se establece, de este modo una relación entre los dos lados separados por el límite, entre los que no se da una anterioridad causal. El tiempo es una consecuencia posterior, cuando es necesario comprender el movimiento entre los dos lados de la marca[18]. Este rasgo distingue perfectamente la nueva teorización de la concepción organicista antigua, donde el tiempo es el decir de un acto primario que se da antes de cualquier marca: el movimiento de una energía básica, no por inexplicable menos comprensible en la precomprensión básica de la existencia. En la teoría contemporánea, el límite es la forma que separa señalándose a sí misma negativamente, sólo en cuanto que no pertenece a ninguno de los lados que separa. Por ello, cualquier sistema en que haya un exterior y un interior no ha de ser explicado desde un principio, como el movimiento, sino desde la distinción misma. El problema es cómo explicar el necesario intercambio entre lo exterior y lo interior, si no se ha de recurrir al esquema causal. Para hacerlo, es preciso modificar la concepción tradicional de la racionalidad, como ha hecho la hermenéutica deconstructiva.

Si el postestructuralismo cuestionó la noción de lo interno como enclaustramiento del sujeto en su conciencia, lo que llevó a la desaparición del sujeto, ahora la *estética de la desaparición* cuestiona la realidad del espacio interior definido por la obra arquitectónica, pues es la noción misma de límite la que se ha puesto en crisis, al menos en su versión racionalista, que considera el límite como una barrera rígida, geométrica. Por el contrario, el límite de la *metápolis* es una membrana osmótica, más semejante a la envoltura natural que implica tanto a la cosa como al medio. Es como la membrana de la célula, que representa un papel mucho más rico y diverso que una simple línea de demarcación especial para una colección de transformaciones químicas, porque participa en la vida de la propia célula como los otros componentes celulares[19]. Análogamente, la ciudad del límite rígido es monumental, estática; el plano es la imagen de esta ciudad monumental, en una representación sincrónica de la disposición de los elementos de la ciudad en el espacio. En la metaciudad,en cambio ya no hay entidades discretas en el espacio, sino trayectorias relacionales de circuitos y frecuencia de ondas, que conforman una inmensa red virtual. Es por ello que el espacio, que es el dominio de la arquitectura, ha sido sustituido por la temporalidad como resultado de la tecnología de la comunicación, que por su carácter inmaterial hace que los límites ya no sean capaces de determinar espacios discretos, sino que su haz atraviese todas las membranas ciudadanas. Ya no se dan límites que crean unidades discretas en el espacio, con distintas demarcaciones espaciales, sino límites membranosos semipermeables, que crean conjunciones de espacios que son atravesados por mareas de información. La diferencia espacial del límite ha sido superada parcialmente por las diferencias temporales de las frecuencias que utiliza la información para atravesar las membranas ciudadanas, puesto que los muros de los edificios, los límites trazados por las calles en la ciudad son cruzados por la llamada en el teléfono inalámbrico o por las comunicaciones de dos bases de datos situadas en lugares opuestos de la ciudad. Lo arquitectónico ha sido invadido por el tiempo tecnológico, dándose una contradicción entre la tradicional definición de la arquitectura geométrica como la capacidad para definir una unidad de tiempo y lugar para las actividades, con las capacidades de los medios de comunicación de masas. Las tecnologías arquitectónicas del espacio son sustituidas por nuevas técnicas del tiempo medial e informático. La transmisión de información en tiempo real atraviesa los límites de las formas en el espacio, lo que supone una crítica radical no sólo de la moderna arquitectura, sino también del postmodernismo.

Hay un subrepticio recurso postmoderno a la historia, que pretende, en el fondo, sostener aún el tiempo clásico frente a los embates del tiempo tecnológico sobre la ciudad. Pero ha sido Virilio quien ha generalizado la "visión política de la velocidad" definiendo las técnicas de la ciudad como técnicas que emplean vectores de poder sobre lo social, de modo que *la arquitectura ya no reside en la arquitectura, sino en la geometría, en el espacio-tiempo de los vectores*, y, en general, *el arte desaparece incesantemente bajo la intesa iluminación de los proyectores y propagadores*[20]. El espacio se recorre mediante vectores, una línea de longitud y dirección fijas, pero que no tiene una posición determinada, ya que los vectores atraviesan el espacio real, en una trayectoria que es virtual, cuyas cualidades son la velocidad, la aceleración, la exactitud. Mientras que el territorio es esencialmente el espacio que es defendido, cerrado, y que en consecuencia actúa como una muralla hostil al movimiento, el vector, en cambio, es más bien un potencial para atravesar un espacio-

[18] El trazado automático de la marca mediante un sencillo algoritmo se debe a G. Spencer-Brown: *Laws of form*. E.P. Dutton, New York, 1979.

[19] H. Maturana: *El árbol del conocimiento*. Debate, Madrid 1990; p. 43

[20] P. Virilio: *op. cit*; p. 73

territorio, sin seguir necesariamente ninguna trayectoria particular.

La teoría de los vectores sociales parte de la afirmación de que tanto los individuos como los grupos estamos hechos de líneas[21].. Unas son de segmentaridad dura, que encierra lo social dentro de límites prefijados, donde reside la esencia de lo social. Esta define la situación moderna, en la cual tiene lugar siempre una componente binaria, pues la segmentaridad dura es el resultado de la necesidad continua de elección entre dos términos que nos definen. Desde este punto de vista de la segmentaridad lineal, en su modo moderno, se produce un codificación de los segmentos, que constituye un espacio homogéneo, una territorialización en la que los segmentos pierden movilidad y cuadriculan el espacio donde están sometidos el individuo y la cultura.Las líneas de fuga llegan hasta un destino desconocido, imprevisible y no preexistente, una línea que se identifica con lo cartográfico, lo diagramático o el rizoma. Es la línea característica del espacio postmoderno, un vector que atraviesa los otros vectores, movilizándolos, haciendo entrar en variación continua sus puntos, ampliando su intensidad. Sobre el territorio de las líneas de fuga se han perdido los contornos históricos, en un movimiento puramente decodificador, en que ya carecen de sentido las figuras históricas, los monumentos y los objetos dentro del paisaje urbano.

La ciudad sin historia, sin contexto, sin límites rígidos, sin cuerpo, sin conciencia representativa es *metápolis*. Término que parece hacer justicia a la analogía con la distinción entre el lenguaje y el metalenguaje. Lo que en el lenguaje era devenir natural del pensamiento que capta lo real en el acto comunicativo, es en el metalenguaje imposición arbitraria de significaciones, que acaban por sustituir el mundo por un mundo más real que lo real, pues en él nunca se da el error. Todo lo que en la polis era cuerpo, tierra y movimiento telúrico, se hace en *meta*-polis perspectiva aérea, trayectoria inmaterial, superposición del pensamiento sobre la realidad ciudadana vivida.

En la ciudad considerada como polis aún cabe el monumento como símbolo del pasado, recogiendo la significación clásica del término símbolo, la *tessera hospitalis*, la tablilla del recuerdo que, dividida en dos fragmentos, mantenía viva la memoria de la parte perdida, siempre presta al reencuentro con ella. El símbolo, tal como es concebido a partir de la Ilustración mantiene una relación natural con la cosa simbolizada, mientras que la alegoría es la figura del pensamiento que sustituye al símbolo cuando la relación es convencional. El edificio monumental es la obra de arte que remite a otra parte más allá de sus muros, como en la mimesis platónica, el arte remitía a la verdad, o en la aristotélica a la naturaleza. La estética postvanguardista, por el contrario, niega la relación de la obra de arte a otra realidad exterior a la obra misma, y por ello, ésta puede considerarse como un texto sin contexto, entrando plenamente en la disposición temática de la deconstrucción textual.

El monumento pierde su significación como símbolo presente en que se acumulan las significaciones del pasado, si no hay una conciencia capaz de captar el simbolismo, ya que los símbolos son acumulaciones de percepciones materializadas. El monumento requiere la conciencia viva, que detiene el movimiento significativo en un juego entre realidad física y realidad psíquica. Como lo ha expresado Deleuze, *un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento*[22] . Si no hay conciencia desaparecen las referencias y el símbolo se transforma en alegoría[23], que ya no privilegia ninguna lectura, y con ello elimina los límites de la significación. El edificio simbólico que busca su mitad perceptiva para completarse, aparece en su fría superficialidad, adaptado a un entorno sin conciencia y sin memoria. Pues la memoria y la conciencia requieren la continuidad temporal sobre la que pueden establecer sus límites. Y si la deconstrucción ha difuminado los límites espaciales entre lo interno y lo externo, la desaparición difumina el contorno material temporal, sobre el que la conciencia puede puede crear el tiempo. En la clásica definición del tiempo como "número del movimiento"[24] se dan los tres factores precisos para la constitución de la conciencia: el continuo material temporal, la mente que numera, y lo numerado, que es el instante materializado. El presente de la conciencia es un instante en movimiento desde el pasado al futuro, y por ello la conciencia es tan viva como su entorno físico. Pero, los modernos trataron de privilegiar el papel numerante de la mente sobre el continuo temporal que se escapaba a su control, y por ello consideraron el presente como un instante intercambiable, siempre el mismo en el fondo. La actualidad clásica fue, así, sustituida por la instantaneidad.

Metápolis adquiere, entonces, la esencia del proceso cinematográfico[25], donde la distinción entre lo interno y lo externo ha quedado obsoleta, pues el flujo de información trasciende el espacio, del mismo modo que los pares tradicionales: forma/contenido y forma/expresión se disuelven a medida que las barreras entre ciudad y texto se evaporan. La relación convencional entre monumento, memoria e historia se borra en los espacios virtuales, pues la duración y la intensidad se disuelven en la nada.

---

[21] G. Deleuze y C. Parnet: *Dialogues*, Flammarion, Paris 1977; pp. 151 y ss.

[22] *¿Qué es filosofía?* cit.; p 178.

[23] J. Derrida: *Memorias para Paul de Man*. Gedisa, Barcelona, 1989; p. 235.

[24] Aristóteles: *Física* IV, 11, 219 b.

[25] P. Virilio: *op. cit.*; p. 72.

El monumento y la conciencia en el espacio virtual

La deconstrucción estética se ha planteado, fundamentalmente, como una destrucción de los límites, en varios sentidos: como límites de lo interno y lo externo, del tiempo continuo, del texto-obra y del contexto vital. Las consecuencias han trascendido con mucho el simple plano estético, para afectar a todo el ámbito intelectual. Hemos seguido el recorrido deconstructivo de estas distinciones, que nació con el giro subjetivista, iniciado en las primeras teorías sobre la función de la conciencia en la captación de la verdad, un papel precursor que representó San Agustín cuando anunció que la Verdad, el propio Dios, era accesible al hombre en el interior de su conciencia. Una convicción que se acentuó en el pensamiento tardoescolástico , que eliminó cualquier vínculo natural entre el sujeto humano y la realidad externa de la naturaleza, para limitar el acto cognoscitivo a la objetividad de la relación actividad pensante subjetiva-acto objetivo conocido. De aquí nace el giro subjetivista moderno de Descartes, que pretendió reconstruir el mundo a partir de la experiencia originaria del yo pienso. Desde este momento, el lenguaje cobrará cada vez mayor autonomía como sustituto objetivo de la actividad subjetiva del conocimiento, aún demasiado naturalista. La estética vanguardista floreció mientras el lenguaje fue importante, mientras pudo expresar ideas que debían dominar la obra de arte, creando un horizonte utópico lanzado hacia el futuro. La vanguardia existía en el límite del lenguaje entre lo que podía ser dicho racionalmente y el misticismo del fondo insondable de un nuevo genio artístico irracional, capaz de acabar con todas las convenciones de la cultura occidental, construidas sobre las lógicas tradicionales (unívoca, analógica, dialéctica), que serían, así, sustituidas por una lógica imposible de la equivocidad. La persistencia vanguardista del límite interno/externo hace que la arquitectura moderna cierre el edificio sobre sí mismo, como núcleo de racionalidad frente al entorno irracional generado por la actividad agresiva de la revolución industrial. Es este último resto del límite el que deconstruye la estética postvanguardista, al hacer desaparecer la distinción entre la obra-texto y el contexto, que se interpenetran mutuamente sin privilegiar a ninguno de los dos. El círculo hermenéutico de la comprensión subjetiva y la explicación objetiva del texto se deconstruye cuando el propio sujeto es tan textual como el objeto. El postestructuralismo acabó con la noción de un sujeto substancial, sustituido por la estructura de redes de poder y saber, en cuyo entrecruzamiento se constituyen incluso los cuerpos. De ahí que en los movimientos postvanguardistas hayamos asistido a una rápida transición desde las redes al texto, y desde el texto a la desaparición virtual. Una vez deconstruido el límite entre lo interno y lo externo, o entre el texto y el contexto, la consecuencia inevitable fue la desaparición de la conciencia misma.

El movimiento y la memoria se desvanecen en el nuevo espacio virtual. El monumento es el símbolo de un pasado de límites rígidos, de puntos de referencia en torno a los que el contexto ciudadano se ha ido constituyendo en el paciente fundamento de la sedimentación del tiempo a largo plazo. Las dificultades para situarse en una ciudad sin referentes monumentales se debe a la dificultad para cartografiar en la mente la propia posición en medio de la totalidad envolvente[26]. En un espacio vacío de referencias, la memoria no puede retener contenidos, pues no tiene motivos para establecer límites sobre el continuo temporal. Siendo esto así, es el propio continuo el que se torna un instante indefinidamente extendido.

Mientras que, como acabamos de señalar, el continuo material del tiempo clásico estaba preparado potencialmente para que la acción numeradora de la mente impusiera las limitaciones que definían el pasado, el presente y el futuro, el continuo vacío del tiempo postmoderno se identifica con un instante a través del cual es imposible el tránsito desde el pasado al futuro. El resultado es que la conciencia se desvanece, pues la conciencia es precisamente memoria del pasado y espectativa del futuro. Para la existencia en estas condiciones de instantaneidad permanente se hallan mejor dotadas las máquinas informáticas, que se comunican en "tiempo real", ya que las conciencias humanas han de captar la realidad sobre una corriente temporal vital. La significación simbólica del monumento sufre las consecuencias de estas transformaciones. La carga simbólica del edificio reside en la acumulación de significaciones contextuales, que permiten a la conciencia captar en su entorno núcleos estables en medio del tránsito incesante de una velocidad progresivamente mayor. Con el monumento la memoria recupera la noción de la continuidad del tiempo, pero, además, le permite efectuar una lectura continuamente renovada desde el presente y proyectada hacia el futuro. Tal es el sentido de la tradición que defiende la línea constructivista de la hermenéutica. Pero, la aceleración estética postvanguardista, unida a la utilización de una lógica de la equivocidad y a un vaciamiento material, deconstruyen el papel simbólico de las construcciones urbanas, igualando los estilos, las épocas y las referencias históricas. En una estética en que no hay valores consagrados por el tiempo, tienen el mismo valor -o la misma ausencia de valor- el edificio clásico y el último hipermercado, que pueden ocupar indistintamente una posición nuclear en la vida urbana.

Desde esta situación de hecho, ¿qué sentido puede tener aún la conservación del patrimonio del pa-

---

[26] K. Lynch: *The image of the city*. MIT Press, 1960 Cfr.: F. Jameson: *Teoría de la postmodernidad*. Trotta, Madrid 1998, pp.69 y ss.

sado? Indudablemente, desde el punto de vista estético-social parecería que tan sólo el mantenimiento de la ilusión postvanguardista de dotar a la obra de arte de un valor permanentemente actual, que requiere restañar las heridas producidas por el entorno sobre una obra-texto de pureza inmaculada. Todo el desarrollo de los acontecimientos y las ideas juegan en contra de la conservación del sentido tradicional. Ahora bien, ampliando el campo de reflexión, comprendemos que aquí esta en cuestión el estatuto de la conciencia, de la memoria y de la posibilidad de un diálogo vivo, que, al fin y al cabo constituyen la esencia misma de la ciudad.

Sería, quizá precisa la ampliación del horizonte estético, cultural y social, en el sentido de la recuperación de la tradición, del simbolismo de la obra y del texto. Detener el fluir, poniendo diques a la circulación continua a creciente velocidad, producir un nuevo contexto al texto, un entorno al sistema, recuperar, en una palabra, la realidad, establecer un diálogo entre las tres formas de estética. La estética de la desaparición no surge de una situación azarosa, resultado de un salto catastrófico del sistema sin vinculación con el entorno. Es la última fase de una tendencia del pensamiento occidental hacia la desrrealización del mundo natural: primero la autonomía del sujeto (recepción), después la substancialización de la realidad lingüística (giro lingüístico) y, finalmente, deshacer la lógica del lenguaje, que ya no relaciona a un sujeto con un objeto, o a un emisor con un receptor (desaparición). El avance con sentido en superficie se ha hecho imposible para la teoría estética sometida al imperio de la equivocidad, en que, por tanto, todas las posibilidades están abiertas en cuanto posibilidades, esto es, sin relación alguna a lo que es potencialmente posible desde el pasado o hacia el futuro. Así es cómo en la estética postvanguardista se deconstruye primero la tradición (modernidad) y luego el futuro (vanguardias) y todo queda al arbitrio de la decisión pura.

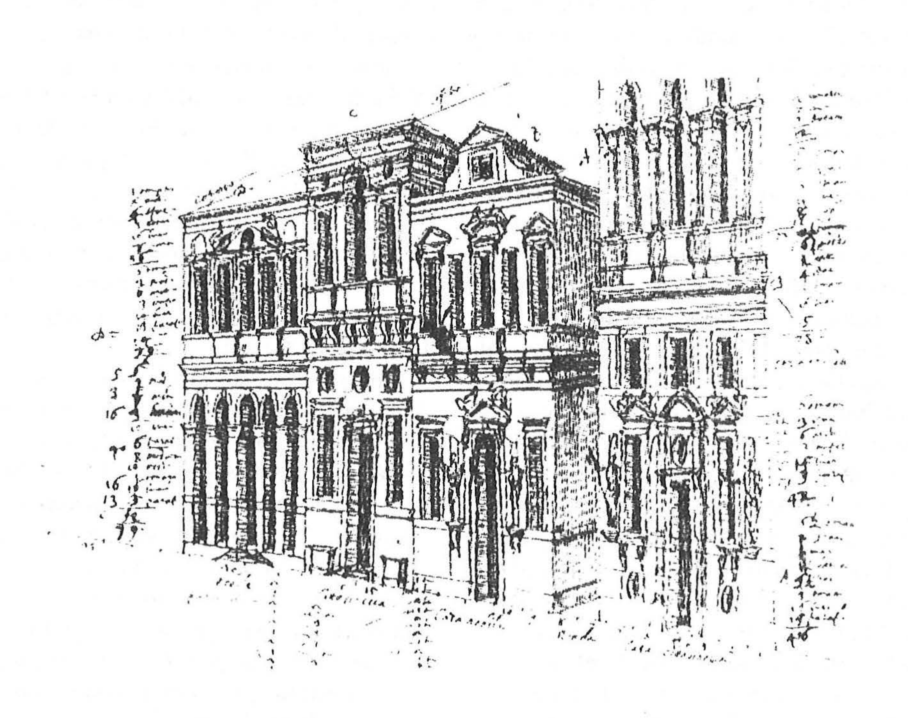
La actualidad de la tradición exige un esfuerzo de traducción continuada, una renovación de los viejos textos en nuevos contextos, para que la obra fosilizada recupere su vida. La esencia del arte es, en cierto modo, el intento humano por retener lo efímero. Esto lo consigue la obra cuando se presenta con su valor simbólico, mediante el que se eleva a ideal, siendo un paradójico modelo eterno en el tiempo. Sin embargo, la postvanguardia se caracteriza precisamente por su absoluta vaciedad simbólica y parece haber anulado cualquier posibilidad e establecer un diálogo con la tradición. La obra de arte es hoy concebida como un texto que se abre a múltiples lecturas. El planteamiento deconstructivista consiste en deshacer las lecturas tradicionales, por lo que tal vez sería preciso iniciar la tarea de construcción de un nuevo modo de leer que recupere el sentido, y, por tanto, la memoria y la conciencia. Si la estética postvanguardista pone el acento en los elementos dispersos del texto artístico, conduciendo al "esplendor y al fragmento"[27], una construcción estética debería centrarse en el sentido, en el momento de la precomprensión de la obra como un todo, que requiere una conciencia viva capaz de actualizar el pasado.

En esto consiste el reto de tratar de unificar de modo fructífero las grandes construcciones del pasado con las actuales formas de la vida y de la técnica. Quizá sea éste el espíritu de las palabras de Gadamer, con las que concluimos, cuando recuerda cómo le conmovió, durante un viaje por nuestro país, *entrar por fin en una catedral en que ninguna luz eléctrica había oscurecido todavía con su iluminación el auténtico lenguaje de las antiguas catedrales (...). Las troneras por las que se puede mirar la claridad exterior, y el portal abierto por el que entra la luz inundando la casa de Dios*[28].

---

[27] Cfr.: A. Fernández Alba: *Esplendor y fragmento. Escritos sobre la ciudad y arquitectura europea (1945-1995)*. Biblioteca Nueva, Madrid 1997.

[28][28] H.G. Gadamer: *La actualidad de lo bello. El arte como jeugo, símbolo y fiesta*. Paidós, Barcelona 1991; p. 117.



EL PATRIMONIO Y LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA
Nuevos conceptos y fronteras

Javier Rivera Blanco

"Se haya oído o no, no debo dejar de exponer la verdad, esto no es, una vez más,una cuestión de conveniencia o sensación de si hemos de conservar los edificios del pasado o no. En cualquier caso, no tenemos derecho a tocarlos. No son nuestros. Pertenecen en parte a aquellos que los construyeron y en parte a todas las generaciones de la humanidad que nos seguirán."

John Ruskin, *La lámpara de la memoria*, 1849

En la actualidad estamos inmersos en un momento de posvanguardia y dentro de una cultura tecno-científica en la que es necesario replantearse el marco teórico en el que se producen las restauraciones arquitectónicas al final del siglo XX y en los albores del siglo XXI, pero también de redefinición de lo que es *patrimonio arquitectónico,* de lo que es un Bien de Interés Cultural, según la nomenclatura adoptada en España por influencia italiana. así como de las nuevas fronteras que en este ámbito se están produciendo continuamente.

En los últimos veinte años el concepto de *patrimonio arquitectónico,* ha sufrido una profunda reconsideración incrementando de manera notable todo aquello que se considera herencia material y espiritual de nuestros antepasados desde nuevos valores filosófico-científicos. Si bien hay que constatar que en España esta conceptualización se encuentra frente a otros países europeos en estado de gran_debilidad, siendo necesario influir con rotundidad en las autoridades y la sociedad para que asuman estos nuevos presupuestos.

Gran parte de nuestro patrimonio arquitectónico se encuentra con las defensas disminuidas, no sólo por la formidable cantidad que poseemos —argumento siempre falaz—, sino también por la falta de asunción en el pensamiento de nuestros dirigentes políticos, más preocupados por actuaciones de impacto popular y consumo de masas que por tutelar la verdadera memoria de los pueblos. Ello obliga a los técnicos e intelectuales a desplegar sus mejores dotes de persuasión para lograr nuevas orientaciones en la administración, en los medios, de comunicación y en los sectores de reflexión del país. Para ello es vital renovar los instrumentos historiográficos, multiplicar las reuniones de especialistas e influir en los sectores preparados para que entre todos se transmitan estas nuevas preocupaciones por salvar la "memoria colectiva".

No se trata de catalogar por catalogar, ni de restaurar agobiantemente sino de desarrollar una política cultural envolvente del hecho patrimonial para preservar todas las señas de identidad de los pueblos, y no sólo las que estén de moda o ya consolidadas históricamente mentalizando de ello tanto a los sectores del Estado, como del mundo privado.

Además, es necesario desarrollar con más talento la idea de la conservación-restauración, pues en multitud de ocasiones se está interviniendo masivamente destruyendo más que protegiendo los bienes arquitectónicos. Hay que poner límites y barreras a la acción exagerada de la restauración en España que, bajo presupuestos como el de la necesidad de nuevas funciones u otros argumentos, provocan acciones verdaderamente irreversibles y daños irreparables.

Arquitectura perdurable

Entre las muchas definiciones que se podrían aludir sobre lo que es Patrimonio (véase J.-P. Babelon y A. Chastel, *La notion de patrimoine*, Liana Levi, Auvenas, 1994), nos interesa ahora destacar una no habitual, aquella que considera arquitectura patrimonial la que por sus cualidades o significados debe perdurar para su fruición por las generaciones venideras. La acepción de lo perdurable, según la Real Academia Española, es muy sencilla, se trata de aquello que dura mucho, que es eterno, sin fin, perpetuo, perenne.

Sería tanto la que se construye con la *intención* de que permanezca y dure, como aquella que se decide *conservar* por sus valores sobrevenidos por las diversas culturas que le han otorgado contenidos.

En ambos casos afecta a la idea de Patrimonio con las concepciones del mundo moderno: legado de nuestros padres, de nuestros antecesores.

Historia de concepto de arquitectura perdurable

En la historia de la humanidad generalmente ha existido una idea de la búsqueda de la perdurabilidad para muchas arquitecturas. Los dólmenes, menhires y *cromlechs* son "memorias" de fallecidos, al igual que muchos enterramientos de todas

las culturas hasta nuestros días, como los de los egipcios, pueblos del Egeo y del Mediterráneo, etc.

Otras arquitecturas basan su perdurabilidad en proporcionar la seguridad continua de sus habitantes (fortalezas, castillos, recintos amurallados), carácter al que tratan de añadir el de la inexpugnabilidad y la autarquía.

Desde tiempos remotos el hombre busca en sus construcciones la intención de la permanencia y la eternidad, por razones religiosas, económicas y estéticas, también por propaganda personal y según su idea del poder. Los mesopotámicos, asirios, etc., para atemorizar a sus enemigos, los griegos para ensalzar a sus dioses y, creencias, los romanos para representar, su imagen del modelo a imitar y celebrar a sus héroes (arcos triunfales, teatros, villas, columnas conmemorativas, etc.) en un sentido de la cultura que discurre por todo el Renacimiento (Julio II, Segismundo Malatesta, Piccolomini...) y llega hasta nuestros días (centro Beaubourg de Pompidou, la pirámide del Louvre y la Biblioteca Nacional de Mitterrand...)

Para garantizar la "idea" el ser humano se ayuda e investiga incansablemente el dominio y el control de la "materia", así por ejemplo la Roma reducida a ruinas y fragmentos en la Edad Media permitió aquella expresión *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* (Lo grande que fue Roma una vez, todavía se muestra incluso en las ruinas) y es evidente que otros grandes edificios de esta cultura aún proclaman su sentido de la eternidad junto a otros valores, como el Acueducto de Segovia, el Panteón de Roma o las Arenas de Nimes, por citar sólo algunos de sus muchos testimonios y que tan copiados fueron por estéticas y pensamientos filosóficos posteriores.

Pero junto a esta concepción de lo perdurable surge en el Renacimiento la idea de la "renovación", en la Roma que quiere revivir el mundo clásico paradójicamente, pero superándolo. Así, el Papa Julio II decide destruir la venerable basílica de San Pedro que se construyera en época de Constantino el Grande para rivalizar construyendo un nuevo templo con Santa Sofía de Costantinopla.

En 1517, tres años después de fallecido Bramante, se publica en la denominada precisamente Ciudad Eterna un opúsculo titulado *Simia* en el que se ataca al arquitecto "Rovinante" de la basílica paleocristiana. En él se narra una curiosa anécdota, según la cual el arquitecto al llegar al cielo se encuentra en la puerta a San Pedro, quien le echa en cara haber destruido su iglesia que tenía grandes valores por su antigüedad. Tras una interesante disputa y enfrentamiento entre ambos, el santo defendiendo los valores del pasado y el arquitecto los de la innovación, éste decide abandonar el Cielo y bajar al reino de Plutón, al Infierno, para reconstruirlo entero.

Al margen de situaciones filosóficas y religiosas típicas del Renacimiento, se muestran ya las dos posturas que prevalecerán hasta finales del siglo XVIII y comienzos del XIX: la valoración del pasado por unos y la necesidad de la renovación constante por otros.

En la época del iluminismo, la Ilustración y el Neoclasicisimo surgen las teorías positivistas y científicas, se producen los viajes, se desarrollan las ciencias de la Historia, la Historia del Arte y la Arqueología, se descubre Pompeya, Herculano y la Magna Grecia. El ser humano toma conciencia de que ahora pertenece a un mundo nuevo, distinto del anterior y surge así la necesidad de conservar testimonios de algunas culturas que han periclitado, en esta ocasión sólo de las clásicas y algunas exóticas orientales, pero poco a poco se irá ampliando esta concepción.

En el año de 1794 se produjo la Declaración de la Convención Nacional de la República Francesa, en reacción contra el vandalismo de los revolucionarios, y proclamó que los, monumentos debían ser protegidos y salvaguardados como representación de la cultura y de los hombres libres, en contraposición a los salvajes que los destruían. De esta manera se intentaba detener las destrucciones masivas producidas en las algaradas que buscaban aniquilar todos los signos culturales y arquitectónicos del opresor "Ancien Régime", con lo que se inauguraba la necesidad de crear un inventario de monumentos a seleccionar y el método sobre cómo conservarlos.

Con el Romanticismo, durante todo el siglo XIX, se tomó conciencia —al producirse los resurgimientos nacionales, el neocristianismo y el racionalismo— de la importancia de las arquitecturas medievales, momento de esplendor de la mayoría de los nuevos Estados. Sin embargo, los añadidos históricos de épocas posteriores que rompían la unidad de estilo fueron despreciados.

A finales del siglo XIX, con Beltrami, Ruskin, Boito y sobre todo con Giovannoni, se fue introduciendo la idea de la trascendencia de proteger las distintas aportaciones de la historia, los elementos añadidos por las distintas épocas del periplo existencial del monumento y también, el último, formuló ya la importancia del entorno ambiental, de los cascos históricos en su conjunto y de las arquitecturas menores que como colectivo edilicio se convertían en monumento, visiones que influyeron poderosamente en las sucesivas Cartas de Atenas (1931) y Venecia (1964).

Ha sido necesario esperar a la Carta de Amsterdam (1975), a las de Toledo, Granada y Nairobi, para que la ciudad histórica haya sido considerada elemento primordial de la memoria y para que se recomendara oficialmente su preservación llegándose poco después a las Declaraciones de Patrimo-

nio de la Humanidad, pensamiento filosófico que ya estaba impreso en las visiones de Ruskin y Morris y la S.P.A.B. La revitalización de la ciudad histórica —según estos nuevos documentos— debe verificarse favoreciendo a sus habitantes y promoviendo el desarrollo cultural, económico y social de sus habitantes.

La revolución de los últimos veinte años en el concepto de arquitectura perdurable: la condición de monumentalidad

En las dos últimas décadas, primero en los países anglosajones, y paulatinamente en los latinos, ha ido transformándose el concepto de arquitectura que debe perdurar, desarrollándose nuevas sensibilidades patrimoniales y conceptos de la memoria. Sucesos como la destrucción de Les Halles de París de Victor Baltard en 1971 provocaron una reacción popular importante que salvó la Gare D'Orsay —luego convertida en museo del siglo XIX— y de muchas arquitecturas de esta centuria, así como conmovió a numerosos grupos de intelectuales y profesionales para estudiar y proteger la que se denominará Arqueología Industrial.

Desde 1965 en Francia, y también por el clamor de importantes grupos de ciudadanos, se empiezan a clasificar y declarar como monumentos protegibles los edificios de Le Corbusier, Perret, Mallet-Stevens, Sauvage, Lods, Beaudouin, Prouvé y otros, incluso de entidad menor, introduciéndose así la puesta en valor de la arquitectura del Movimiento Moderno y de la Internacional.

Junto a este proceso se desarrolla otro paralelo en el que investigaciones de geógrafos, etnólogos, historiadores, arquitectos, aparejadores, ingenieros y otros profesionales van incluyendo las construcciones y la arquitectura rural que representan modos de vida en vigor en España hasta los años sesenta en que se inició la gran industrialización y el inicio del masivo éxodo hacia las grandes ciudades, modos de vida que treinta años después ya han desaparecido en gran medida y que exigen proteger antes de su absoluta desaparición edificios como los palomares, las casas de campo de tierra y ladrillo, las alhóndigas, etc.

Más reciente aún es la necesidad de inventariar, conocer y tratar de salvar algunos testimonios de la arquitectura preindustrial de funciones obsoletas, como las tejeras, los molinos, los canales, etc.

Pero la revolución que afecta al concepto del Patrimonio es imparable ,porque, como escribió Malraux, la idea de la belleza ha sido el mayor enigma del siglo XX, ampliando sus sentimientos hacia muchos factores hasta ahora insospechados. En toda Europa se incorporan ya en los catálogos de arquitectura perdurable —como consecuencia de la cultura posindustrial— las antiguas centrales hidroeléctricas, las siderurgias, las minas, las fábricas también obsoletas, los vertederos incontrolados para su restauración y nueva valoración con el paisaje. Y por supuesto han aparecido sensibilidades nuevas hacia los objetos de la ciencia, la técnica y la industria (elementos militares antiguos como los famosos carros de combate "tigres", las máquinas del tren, coches y carros de tracción animal, ejemplo singular ya concebido como patrimonial es el acelerador de iones construido en 1966 en Orsay o elementos navales del patrimonio marítimo y fluvial). En toda Europa el "toro" de Osborne, por sus valores simbólicos, por su capacidad de comunicación, por su excelente diseño, es un objeto declarado que pertenece al acervo cultural de todos los pueblos y que ha alcanzado valor universal.

Otro término nuevo (véase M. A. Sire, *La France de Patrimoine*, Gallimard, 1966) son los "lugares de la memoria", espacios, construcciones, sitios en los que han vivido personas relevantes o donde han ocurrido situaciones trascendentes, como los campos de exterminio nazi, Hisohima, la casa de De Gaulle en Lille, la de Bonaparte en Ajaccio, la habitación de Van Gogh en Auverge (declarada en 1987), la evocación de la casa de Benjamin Franklin en Filadelfia con unos simples maderos, el templo de Vejo con unas estructuras metálicas, etc. Se busca salvaguardar el espíritu, lo intangible las emociones de estos lugares, la atmósfera especial que se respira en ellos.

Esta consideración se extiende a objetos específicos como la carta abierta de Zola "J'accuse", publicada en *L'Aurore* en 1898 para defender a Dreyfus, que ha sido declarada para que no salga de Francia, siendo después adquirida por la Biblioteca Nacional francesa, o las marionetas de Nohant.

De igual forma se descubre en tiempos recientes la necesidad de proteger los contextos en los que aparecen o se insertan los objetos declarados. Así, los yacimientos arqueológicos, los sitios históricos, arquitectónicos y naturales. Pero también debe tutelarse la unidad de elementos parciales —una habitación y su mobiliario— que debe ser protegida íntegramente —una botica y sus redomas—, —una biblioteca con sus estanterías, libros y mobiliario—, y por ello, sin discusión alguna, una catedral con todos sus objetos muebles y litúrgicos (sillerías, facistoles, ambones, púlpitos, ropas, rejas, etc.).

Nuevas fronteras para un nuevo milenio

El proceso de acrecentamiento de lo que se entiende por tesoros de los pueblos y las culturas va a ser imparable, aportando por un lado la conciencia de la importancia de la memoria, de rescatar el olvido, de utilizar las potencias del alma para salvaguardar aquello que existe pero que en la con-

ciencia está ausente porque no se le ha dotado de valor aún o no se ha tenido la sensibilidad suficiente para comprenderlo. Sin embargo, también traerá graves problemas, pues la multiplicación de los objetos provocará el debate sobre los sujetos que deberán actuar sobre ellos para protegerlos activamente, sobre quiénes y cómo se formarán los nuevos restauradores, sobre cómo las administraciones serán capaces de entender estas nuevas demandas y encauzarlas para que sean valores culturales que dignifiquen el espíritu de los hombres y a la vez objetos económicos que puedan potenciar su felicidad material. Se incrementará el turismo cultural, racional, democrático y que otorga al ser humano una nueva dimensión al hacerle disfrutar estéticamente de nuevos valores, pero junto a él aparecerá el turismo de masas, dirigido, sin criterio ni formación, en muchos casos vandálico y que pondrá en grave peligro el Patrimonio. La globalización será otro peligro que buscará disminuir las identidades individualizadas de las culturas y que actuará autoritariamente para deformarlas por razones económicas y neocolonialistas, aunque la reacción surgirá para intentar afrontar este riesgo transnacional en el que personalidades como Habermas, Beck, Giddens y otros tratarán de desarrollar mecanismos contra la sociedad de riesgo y a favor de la democratización del planeta defendiendo sus valores. Otros muchos aspectos positivos y negativos se po- drían presentar a un intenso y casi permanente debate, pero éste no es el momento.

Sí interesa tamizar ya las nuevas fronteras patrimoniales que superen los errores de la posvanguardia y la insensibilidad tecno-científica, en la que se rechacen las visiones fragmentarias de la construcción histórica humana (Vattimo) para considerar y propagar el Patrimonio tanto en su vertiente ética, como estética y técnica; ésta científica, la otra subjetiva y la primera moral, que deben caminar juntas en la salvaguardia del acervo cultural de la colectividad.

Por ello el Patrimonio no es ya sólo lo histórico y físico consolidado sino que trasvasa fronteras y entra en, el mundo de lo intangible e, incluso, de lo inmaterial y espiritual, que salta de monumento al área edilicia o incluso metropolitana para internarse en el territorio. Cuando se cataloga una mina abandonada o un ecosistema, una cañada real, un sendero natural o un itinerario cultural (Camino de Santiago, ruta de los vikingos, ruta de los guaraníes, legado andalusí) se está poniendo en valor toda una serie nueva de sensibilidades del ser humano, para proteger un pasado que precisamente ya no es extraño (parafraseando al contrario a David Lowhental).

Desde otros parámetros, el final del siglo XX también se pregunta sobre otras problemáticas del Patrimonio: en el sistema operativo sobre la asunción de criterios después del conocimiento previo, del desarrollo de modernas metodologías, del conocimiento profundo de las antiguas técnicas y de la inclusión de las más innovadoras tecnologías contemporáneas

Finalmente se llega a la preocupación que trasciende al monumento y a los conjuntos arquitectónicos, la de la teoría más actual con el debate sobre "conservar o restaurar" y de qué manera y cuándo desarrollar ambos, porque incide en todos los problemas hoy planteados: el uso sensato del patrimonio, la rehabilitación pertinente, el completamiento de las carencias, el relleno de las lagunas, la opción preservacionista y la que opta por la creatividad, ésta bien desde la contemporaneidad o bien desde el resurgir de los neo-estilos. Y aquí tendrían cabida también las reconstrucciones por catástrofes o por pérdidas u olvidos.

En definitiva, la filosofía contemporánea ante el Patrimonio Histórico Arquitectónico en Europa y en España en la que están trabajando importantes especialistas, como sir Bernard Feilden y David Lowenthal (en Inglaterra), Babelon, Chastel, Choay, Guillaume (en Francia), Dezzi, Bellini, Carbonara, Miarelli, Cristinelli, Paolucci, etc. (en Italia) o en España especialistas sensibilizados en el Patrimonio y la recuperación de la memoria.

Las transformaciones son de tal calado que ya el mismo Consejo de Europa defiende la recuperación y las restauraciones de los Centros Históricos promoviendo "viviendas sociales" en estos ámbitos de la ciudad al darse cuenta de que existe un chabolismo vertical en edificios de valor histórico cuyos habitantes los maltratan porque en su marginalidad están atados a lo infrahumano y la historia misma se convierte en su símbolo de deterioro humano.

Siglo XXI

En el nuevo milenio seremos testigos de muchas transformaciones en la concienciación de los seres humanos hacia el Patrimonio, pues ya todos se habrán convencido de que constituye un evidente plusvalor y su gestión se verá invadida por los grandes operadores del consumo. Será un poder que provocará una lucha difícil y que obligará a los profesionales serios y a las administraciones a planificar la defensa del propio objeto patrimonial contra estas nuevas formas de colonización que, además, se apoderarán de todos los beneficios.

De igual forma seremos testigos de la "laicización" absoluta de las culturas en las que cada Patrimonio alcanzará grados de universalidad provocando la propiedad común y la responsabilidad colectiva de su salvación por todas las comunidades del planeta para transmitirlo al futuro, con independencia total de quien posea las titularidades. El antecedente está ya marcado por la Con-

vención del Patrimonio Mundial que como instrumento de intercambio cultural es el documento ratificado por mayor número de países (155) en estos momentos y que ha dado lugar a la creación de las declaraciones de Patrimonio de la Humanidad.

La nueva valoración del Patrimonio llegará a movilizar grandes masas por toda la tierra ansiosas de contemplar y disfrutar lo mismo obras de Picasso, pirámides egipcias, templos japoneses, arte contemporáneo, santuarios de Nubia o, incluso, los ámbitos sin monumentos por los que discurrieron las sociedades del Sahel o los indios americanos buscando captar espiritualmente su cultura inmaterial, según ha defendido Georges Zouain, director adjunto del Centro de Patrimonio Mundial de la UNESCO.

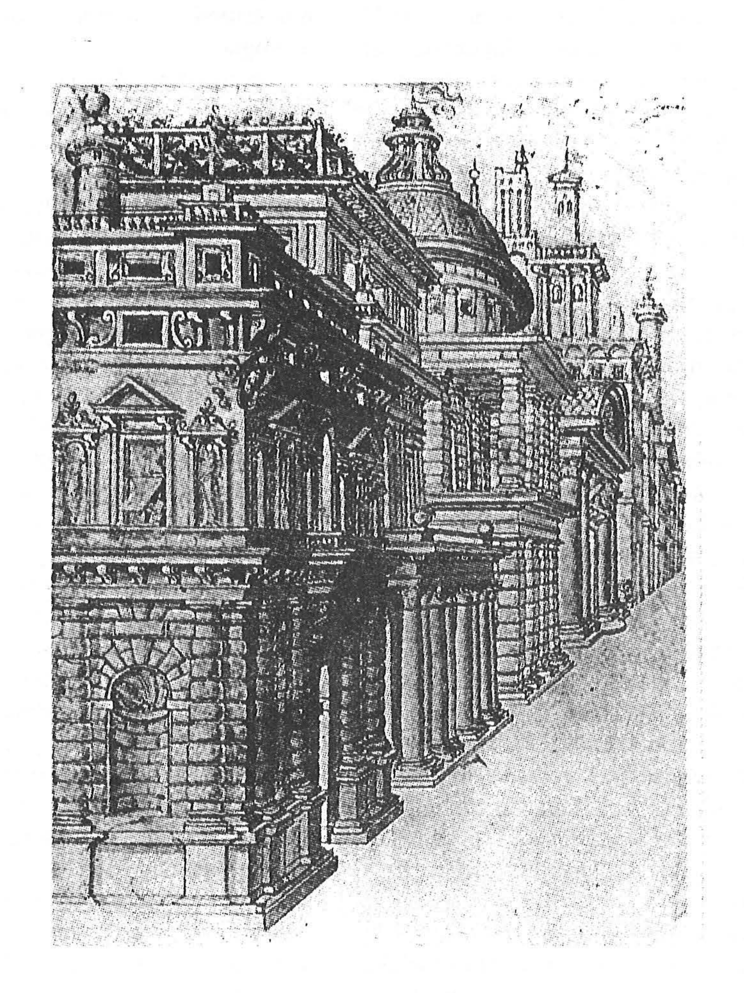
Hasta los años finales del siglo XX las definiciones de Patrimonio a nivel mundial (Cartas de Atenas, Venecia, Amsterdam, etc.) han tenido un carácter netamente eurocentrista con estimaciones de lo valorable desde su única óptica, por lo que hoy son completamente inexactas para ser apreciadas y asumidas en la mayoría de las partes del planeta excluyendo a gran número de culturas donde no se aceptaban testimonios vernaculares, aportaciones del siglo XX, realizaciones inmateriales, motivo por el que quedaban fuera de esta frontera patrimonial buena parte de África, Asia, América, Oceanía o, incluso, de la misma Europa. Como ha probado Jean-Louis Luxen, Secretario General Internacional del ICOMOS, la mayoría de las más de 550 declaraciones actuales de Patrimonio de la Humanidad se han realizado con aquellos criterios eurocentristas y pertenecen a países de Europa provocando una clara frustración en el resto del mundo.

De esta manera, es necesario incrementar la conciencia sobre los contenidos patrimoniales, aspecto que filosoficamente ya está desarrollando de forma autónoma el ser humano ajeno a las legislaciones universales. El criterio 6 de la Convención del Patrimonio Mundial avanza ya en este sentido al incorporar las creencias, las religiones, la poesía, la literatura... como nuevos ámbitos que rebasan las fronteras marcadas, y los especialistas en Patrimonio deben buscar un nuevo enfoque que tenga como base más amplia fundamentos antropológicos para incluir a todas las culturas hasta ahora despreciadas del ámbito de la protección de sus producciones históricas.

No se trata ya solo, como novedades para el siglo XXI, de incorporar lugares en los que haya intervenido el hombre, sino también aquellos en los que inconscientemente ha creado "paisajes culturales de gran fuerza y vigor"; es decir, además de los jardines es patrimonio humano también la modulación laboral del territorio, como las terrazas agrícolas para crear los cultivos, la invasión con agua de las tierras desarrollar actividades ganaderas y piscícolas. Más allá se encuentran los lugares esculpidos y labrados por la misma naturaleza como el Teide, las Montañas Rocosas, las cataratas de Iguazú o Niágara donde ha surgido un patrimonio natural ya aceptado por los defensores de la ecología.

En todos los lugares surgen nuevos conceptos que hay que estar preparados para estudiar y para tratarlos jurídicamente dentro de alguna forma de materialidad que permita encajarlos en una idea de concreción, que los limite, pero que pueden metamorfosearse de manera impensable para la mentalidad del día de hoy. Nadie podrá negar a África como lugares especiales de su historia los embarcaderos de los esclavos para llevarlos a América o Europa, lugares de dolorosa espiritualidad e inexcusable patrimonialidad. La visión de la estatua de la Libertad de Nueva York es otro símbolo —y no sólo cinematográfico— para miles de seres que en los itinerarios desde sus países buscaban a través de las migraciones nuevas esperanzas. Lugares especiales están dotados de estos valores, únicos, como los vacíos urbanos en los que durante siglos se han celebrado actividades mercantiles y eran espacios para la convivencia, tanto en la cultura musulmana como en la americana. Jerusalén no es sólo un lugar con un urbanismo extraordinario y unos monumentos de magnitud universal; es, sobre todo, un lugar espiritual donde confluyen tres religiones que se extienden por todo el planeta. En San Millán de la Cogolla nació la lengua española que hablan más de 300 millones de personas y Salzburgo es Mozart y el símbolo de la música clásica, dos ejemplos más de los nuevos caminos o de las fronteras por las que discurrirá el patrimonio a partir del año 2000.

Pero, en las nuevas concepciones del Patrimonio, siempre ha de prevalecer la idea del intercambio cultural, la búsqueda de las condiciones de paz que puedan unir a los pueblos y no separarlos, el argumento que posibilite la extensión internacional de la democracia donde se creen nuevas situaciones para la convivencia, de manera que no deben declararse —en mi opinión— lugares símbolos de guerras, de victorias de unos contra otros, de catástrofes inferidas por unos seres humanos contra sus semejantes, de manera que Hiroshima y Auswitz son, ciertamente, símbolos de las más barbaras agresiones del siglo XX, por lo que, para mí, si han de recibir una declaración es la de "espacios de la crueldad" y nunca la de Patrimonio de la Humanidad.



EL PROYECTO DE RESTAURACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y URBANO.
Un problema de conocimiento y significación*

Angelique Trachana

Desde la óptica del arquitecto y docente quería presentar en esta reunión el problema del patrimonio arquitectónico y urbano como un problema de intervención, es decir, de proyecto. El proyecto de intervención y transformación de lo patrimonial no constituye una problemática ajena al proyecto de nueva creación. Todo proyecto implica una interpretación de los datos del lugar y el tiempo en que se ubica. Cuando estos datos constituyen materia, formas y significados, del pasado, el proyecto muestra hoy una debilidad para interpretar, una incapacidad para profundizar en sus contenidos, una escisión con *la significación,* igual que el proyecto contemporáneo de la nueva creación. Más que ante un problema económico o técnico, como la mayoría de las veces se quiere presentar, nos encontramos ante *un problema de comprensión y conocimiento,* ante una *manipulación errónea del lenguaje simbólico.* Una tendencia actual de *eliminación de contenidos* trabaja en la producción de goce y fruición equiparados con el consumo, el ocio y la experimentación de sensaciones. Esta tendencia encuentra en complicidad la visión del arquitecto-morfólogo, la del político preocupado por el impacto popular y la del operador económico.

Para ilustrar esa necesidad primordial de un *rescate del significado* por la intervención, transformación y actualización del patrimonio quisiera recordar los criterios de la UNESCO en el reconocimiento de Alcalá de Henares como Patrimonio de la Humanidad. La Comisión de Patrimonio de la UNESCO ha reconocido el mes del diciembre pasado a "la *Universidad* y el Recinto Histórico de Alcalá de Henares" como Patrimonio de la Humanidad.

La UNESCO describe a Alcalá de Henares como "la primera ciudad universitaria concebida para este fin, fundada por el Cardenal Cisneros en los albores del siglo XVI. Fue el modelo original de la Civitas Dei (Ciudad de Dios), el ideal de comunidad urbana que los misioneros españoles llevaron a América, así como el modelo de universidades en Europa y otros lugares".

Los criterios fueron expuestos exactamente así:

Criterio II: "Alcalá de Henares fue la primera ciudad concebida y construida singularmente como sede de una Universidad, y sirvió como modelo para otros centros del Saber"

Criterio IV: "El concepto de la ciudad ideal, la Ciudad de Dios (Civitas Dei), se plasmó por primera vez en Alcalá de Henares,desde donde se difundió al resto del mundo".

Criterio VI: "La contribución de Alcalá de Henares al desarrollo intelectual de la Humanidad se expresa en su materialización de la Civitas Dei, en los avances lingüísticos que tuvieron lugar, y en la definición de la lengua española, que culmina con la novela Don Quijote, obra de su hijo más ilustre, Miguel Cervantes Saavedra"

Como se desprende de la declaración, la designación que ha merecido el reconocimiento por la UNESCO ha sido al concepto de Universidad, a la idea de ciudad universitaria, y a la lengua y cultura esapañolas en su proyección especialmente en América: en palabras de su propio Rector, Manuel Gala, "el reconocimiento de la misión histórica pasada y presente de la universidad". Se premia *el significado histórico* pero "no solo la vigencia del pasado" sino también *la rehabilitación de su significado.* En Alcalá, como bien se sabe, no solamente se ha llevado a cabo una labor sistemática de restauración arquitectónica y urbana de un casco histórico que cuenta con veinte edifificios clasificados como monumentos nacionales y otros 445 igualmente protegidos por la legislación española, siendo esa labor ejemplar en cuando a gestión y más o menos acertada en cuando a intervenciones disciplinares, sino que la ciudad ha recuperado su función universitaria histórica con una renovada vocación iberoamericana.

La conservación, restauración y rehabilitación urbana histórica, alternativa a la destrucción, objeto de planes de salvaguardia y financiaciones específicas en los paises desarrollados y menos desarrollados, constituye un hecho significativo de *un cambio ideológico en la concepción y percepción del espacio* en esa segunda mitad del siglo XX respecto a la modernidad. El cambio producido en el marco de las diciplinas de la arquitectura y el urbanismo ha sido precedido por un *cambio socioeconómico.* En la posmodernidad también explicada con los términos posindustial y poscapitalista, la concepción y percepción del espacio, implícita en los cambios generados en los modos de producción, se desmarca del espíritu moderno, crítico respecto a la tradición y exigente de innovación. El proyecto arquitectónico y urbano, que las primeras vanguardias del siglo XX orientaron hacia un proyecto "global" de la ciudad equiparado a un proyecto social nuevo y representado con un lenguje nuevo, se torna ahora ambiguo y fragmentario.

* Esta conferencia ha sido pronunciada en Santarem (Portugal) en el *I Curso libre sobre el Patrimonio* organizado por FORUM UNESCO en Marzo de 1999.

Para hacer una breve geneología de la ciudad moderna y ver las rupturas y continuidades que establece con la ciudad tradicional, hemos de partir de la ciudad decimonónica. La ciudad de los ensanches enfrentaba su trama racional de las expansiones futuras previstas a la irregularidad del tejido urbano preexistente pero, con una cierta solución de continuidad, diriamos, textural. Los planes modernos a partir de un trazado viario perimetral que aislaba y conectaba a la vez la trama urbana preexistente, trazaban sus cuadrículas regulares o sus anillos concéntricos. La diferencia se establecía en la concepción de la ciudad moderna como espacio público: la calle, la plaza, el espacio urbano configurado por la fachada de la edificación contínua. La monumentalidad se transfería al espacio público como representación de una clase social dominante, en contra de la ciudad antigua que conservada sus construcciones y espacios monumentales, represantativos de sus instituciones, engarzados en un tejido urbano tranquilo, sin ambición monumental. El cambio que implica la modernidad respecto a la tradición es fundamentalmente un cambio de las instituciones. Tal cambio se manifestaba con rotundidad. Ruptura radical en cuando a concepto, pero también continuidad textural en cuando a densidad del tejido urbano continuo.

El concepto de lo patrimonial urbano es eminentemente moderno. Las instituciones caducas se tornan ahora patrimonio. La consecuencia de la revolución industrial sobre el espacio urbano histórico es la marginación como efecto de su desfuncionalización. Segun F. Choay, la génesis de lo patrimonial urbano se expresa en tres momentos: La contemplación de la ciudad histórica que parte de Ruskin y que le confiere una *dimensión sagrada e intocable.* La objetivación y papel memorial del monumento, la peremnización de la ciudad tradicional no interfiere en el presente hacedor de historia, que la ignora. En un segundo momento, el *historicista,* originado en Camillo Sitte y su "arte de construir ciudades" no solo no se ignora la inevitable transformación de las ciudades sino que se procede con una actitud mimética. Considerando ante todo la belleza de la ciudad antigua *se transfiere a la ciudad moderna el concepto de museo.* Sería la posición de Gustavo Giovanoni quien plantearía *el papel vivo de las ciudades antiguas en los nuevos organismos urbanos y su compatibilización con las nuevas escalas urbanas.*

Según el concepto de las vanguardias que ha dado lugar al fenómeno urbano de la desgregación de la ciudad y su periferización, los nucleos y barrios antiguos significaban la negación del hacer actual y la expresión del bien hacer, del saber vivir y percibir. El proyecto de la ciudad moderna se concibe a partir del objeto aislado que se genera desde dentro, desde la función, y no desde fuera, desde lo urbano. La representación se transfiere al objeto arquitectónico autónomo. El concepto de monumentalidad considera tanto a los arquetipos arquitectónicos creados por los maestros vanguardistas como a los monumentos singulares y conjuntos monumentales del pasado aislados. La modernidad no presenta soluciones de articulación entre los nuevo y lo antiguo. Sus procedimientos son la invasión, la instrumentalización, la cosificación, el aislamiento y la ruptura que producen en los antiguos enclaves las implantaciones de los nuevos sistemas técnicos, cuando no es el derribo y la renovación. Los antiguos centros urbanos funcionan hoy como corazones artificiales, asistidos por pasos aéreos, túneles subterraneos y aparcamientos; invaden el subsuelo para poder soportar funciones para las que no han sido pensados ni dimensionados.

Si la configuración del espacio moderno representaba *un ideal de innovación radical de la sociedad* y una relación de ruptura con la tradición, que representaba la decadencia burguesa, *en el espacio posmoderno no se verifica una relación biunívoca entre lenguaje arquitectónico y contenido social.* La producción del espacio poscapitalista no remite a un contenido social sino a *referncias diversas; efecto de la "globalización"* como condición de un presente explicado a través de un modelo económico y consecuencia de la explosión comunicacional e informativa. La difusión de multiplicidades culturales, la disolución de los puntos centrales, de los grandes relatos que llama J. F. Lyotard, producen la condición de un presente *sin finalidad histórica y sentido,* el alarmante fin de la historia que anunciaba G. Vattimo. La disolución del sentido histórico tendrá una implicación directa en el cambio producido en la percepción del tiempo y, como consecuencia, *la percepción del espacio como memoria,* como acto cognitivo, para dar lugar a *la percepción como impresión sensitiva* con fundamendo en la contínua *innovación perceptiva.* Los registros de sentido y sistemas de representaciones influidos por los mass media, que introducen un hábito de percepción simultánea, pierden el sentido secuencial que implica al factor tiempo. La dimensión global actúa como un principio de desrealización o erosión de la realidad introduciendo factores ilusorios en la percepción espacio-temporal. La ciudad se percibe como una fantasmagoría, un montaje cinematográfico o *collage* de objetos arquitectónicos y fragmentos urbanos, como argumentaría Colin Rowe en *La ciudad Collage,* teoría donde paradojicamente se mezcla el paradigma histórico con el paradigma psicológico y el filósofo neoliberal Carl Popper; una extraña ingenua mezcla, donde adquieren una apreciación homogénea lo nuevo, lo antiguo, lo nuevo antiguo. El concepto de la ciudad posmoderna, como mera coexistencia de eventos, tampoco contempla relaciones arquitectónicas de continuidad y articulaciones espaciales.

La explosión urbana producida por la economía posindustrial se equipara a la *disolución del concepto de*

ciudad que tiene como consecuencia la *disolución del concepto de cultura urbana.* Con la incorporación de la dimensión global sobre lo territorial, como eje del cambio del paradigma urbano, asistimos a la pérdida de anclaje y de identificación con el espacio local próximo a favor de un espacio global supuestamente homogéneo indiferenciado y virtual. La *globalización cultural,* efecto de la difusión informativa, se superpone a las estructuras mentales locales. Esas reservas culturales que constituyen las ciudades históricas adquieren también un sentido global formando parte de las redes globales de la información y el turismo de masas. En este sentido ciudades del siglo XIX, ciudades medievales y ciudades romanas ya tienen casi el mismo carácter. Los Parques Disney, que se dedican con tanto éxito comercial a reconstruir y recrear indiscriminadamente fragmentos de esas reservas, constituyen, podríamos decir, un prototipo urbano utópico del capitalismo tardío.

Para el crecimiento de la ciudad neoliberal, potencialmente sin límites, sobre redes infraestructurales de movilidad, telecomunicaciones y energías que se conectan con redes nacionales, internacionales, mundiales, y que permiten el contínuo flujo de personas, de mercancias y de información, los nucleos urbanos constituyen unos enquistamientos y obstrucciones de ese continuo fluir y se tienen que esquivar con anillos perimétricos, túneles subterráneos, aparcamientos disuasorios... Paradógicamente las consecuencias sobre el patrimonio arquitectónico y urbano de la mundialización económica y la implantación de consumos homogéneos, la globalización cultural, las comunicaciones y el turismo masivo tienen que ver tanto con los factores fundamentales de su afectación como con los motivos de su revalorización. Frente a los factores naturales y consecuencias de la antigüedad, sus graves peligros son hoy debidos fundamentalmente a los factores socioeconómicos: las presiones económicas y la especulación, las demandas del tráfico motorizado, el turismo masivo y sobre todo la negligencia y la ignorancia con que se manipula el lenguaje simbólico y que tienen como consecuencia restauraciones inadecuadas. Por otro, lado estamos ante un aumento considerable de las medidas de protección y rehabilitación siempre unidas a dos correlatos: *la utilidad política y el crecimiento económico.* Pese al aumento de energías volcadas en planificación y gestión urbanística que favorece la agilización de los procedimientos y el incremento de las ayudas económicas, los objetivos raras veces han podido transpasar la frontera extendida desde la *salvaguardia museal a la puesta en valor económico.*

Según F. Choay los factores de destrucción más peligrosos del patrimonio urbano son: *la industria cultural* con toda la falsificación que implica, conlleva y produce: usura, degradación, descontextualización, desnaturalización. *Marketing* de las ciudades que igualmente enmascara, trastoca y degrada su naturaleza. Y, el más pérfido es la descriminación jerárquica de los tejidos a protejer entre los que se incluye la tabula rasa de las periferias.

No hay que olvidar que por fuera de las ciudades históricas, que se conservan más o menos alteradas por las implantaciones técnicas modernas, está otra ciudad que ha quedado ya obsoleta. *La ciudad industrial se ha convertido en residuos.* La reconversión industrial, como consecuencia de la globalización económica, ha consistido, en gran parte, al traslado de la producción en puntos de la periferia mundial donde se reducen los costes dejando fuera de uso inmensas áreas de construcciones industriales convertidas en ruinas. El problema del hábitat obsoleto de las primeras periferias de la ciudad industrial es también tan agudo como el de los propios centros históricos sometidos al *chabolismo vertical.* No obstante el *reciclaje* de los residuos forma parte de esa filosofía posmoderna que tiene conotaciones ecologistas. La *arqueología industrial*, la *reconversión* de las áreas industriales encuentra su paradigma en el paisaje duro de Bilbao reconvertido en topografía blanda de parques y museos; reconversión de la imágen de la ciudad primero, concentrada en la propagantística imagen del Museo Guggenheim, antes que la reconversión y el saneamiento socioeconómico. La reconversión de esa ciudad residual constituye hoy un producto más del diseño consumible. Operaciones por lo general muy rentables en cuando imagen política y política espectacular requieren de las marcas registradas del diseño. Bajo esa óptica, la actualización de los antiguos centros urbanos como centros dotacionales de cultura, ocio y servicios en general, no vacila en llevarse a cabo a desproporción e incoherencia con las políticas económicas que expulsan la población hacia las nuevas periferias construidas mientras, los centros se vacían.

El proyecto de restauración y rehabilitación de los antiguos contenedores patrimoniales tiene que dar una solución de *continuidad histórica* y una funcionalidad acorde a un *sentido del presente.* Pero ocurre que en el *contexto mediático* del presente la concepción espacial al igual que toda producción se somete a una exigencia principal de *comunicación y comunicabilidad* inmediata e incompatible con la ardua y lenta elaboración de los significados. En las sociedades democráticas espectaculares de las economías neoliberales la prolífica construcción de *signos* no necesariamente exige su vinculación a un *significado.* El significado que vincula una obra con una cultura, una tradición, un lugar e implica la dimensión del tiempo, se vuelve supérfluo. Si la concepción arquitectónica moderna adquiría sentido como reflejo o sintoma de una fase concreta de la evolución histórica que se manifestaba con un lenguaje nuevo de una pretensión universalista, la concepción arquitectónica posmoderna aniquila la temporalidad y revisita el pa-

sado como un inmenso archivo de ideas, de fundamentos y formas propiamente, revivalizando indiscriminadamente *lenguajes vaciados de contenido.* Este es conceptualmente el contexto cultural donde la monumentalización y la restauración adquieren vigencia hoy. Por un lado, la *prioridad de la función semántica* de la arquitectura sobre el resto de las funciones y cualidades del espacio, requerida en las producciones poscapitalistas, sitúa la acción de *monumentalización o hiperdotación semántica* en el lugar predilecto. Por otro lado la *fisión semántica* producida en este ámbito hipercomunicacional agudiza un problema de percepción y de conocimiento situando en plena crisis la restauración como una problemática de la restitución de significados. Más allá de necesidades materiales y de cuestiones técnicas, la problemática de la restauración del espacio histórico se presenta hoy como un problema de significación.

En lo disciplinar es, sobre todo, a partir de los 60, cuando una problematización en torno al lenguaje arquitectónico y una revisión y puesta en crisis de los contenidos de la modernidad, nos sitúa a los bordes del *formalismo* o de los formalismos. La revalorización de los aspectos "humanísticos", en el sentido de humanizantes, de la arquitectura de la ciudad frente a la significación de la función y de los aspectos tecnoeconómicos, que habían de superponerse a la expresión de una sociedad de rumbo inexorablemente capitalista y tecnocrático, efectivamente se producía con caracter formal, superficial, ornamental y lúdico. Donde afloraba una idea de conservación y restauración de la ciudad histórica y de las preexistencias arquitectónicas también una idea conservadora y restauradora se imbuía en el proyecto de creación nueva. La recuperación de edificios antiguos y el proyecto arquitectónico que recuperaba los principios compositivos históricos son fenómenos paralelos y consecuentes también con el concepto de ciudad que se producía bajo un cambio ideológico. Una actitud que al principio se advierte en la arquitectura de Louis Kahn, como una actitud sincrética entre la historia y la modernidad, desencadenaría procesos de la forma que abarcarían de la *tendenza* italiana, a los historicismos, y toda clase de ismos. Tal como se ilustra en la diatriba de Charles Jencks, *la arquitectura posmoderna es un lenguaje.* Una "teoría" estetizante concibe *la ciudad textual* o más bien intertextual, como suma de situaciones fragmentarias de una *discursividad* diversa. Superada la "idea" moderna de la *ciudad máquina* racional así como la idea tradicional de *tejido urbano* contínuo, se implanta la idea de *fragmento.* La ciudad posmoderna neoliberal como de un *palimpsesto* se tratase, es concebida a partir de formas individuales indiscriminadamente asentadas unas sobre otras y unas a lado de otras, con usos cambiambles y transitorios que suceden unos a otros a gran velocidad. En este trayecto se consagra el concepto de *ambiente* frente al concepto de *espacio*, que había sacralizado la modernidad.

La conservación y restauración de la ciudad histórica y de los elementos aislados del pasado histórico resulta, por tanto, coherente con el concepto de *creación de situaciones ambientales* ahondado por la dinámica de implantación de consumos y de servicios de la economía poscapitalista que transfiere a la ciudad los conceptos de *colección y museización.* La producción del espacio se convierte en *espectáculo*, la ciudad en objeto turístico de contemplación y el ciudano en consumidor y espectador. Las *imágenes* del pasado *conservadas* cotizan al alza y la rentabilidad económica legitima operaciones no tan sólo de conservación del patrimonio sino, y sobre todo, de trasformación para el disfrute estético y su adaptación a los usos actuales.

Dentro de esa dinámica, la conservación de fachadas inhertes y el relleno de edificios históricos según las formas más especulativas y banales de la construcción ha sido el uso más frecuente que se ha impuesto en los cascos antiguos de las ciudades. *Prácticas de falsificación y de reproducción* de fachadas y de fragmentos históricos son tan habituales como la otra tendencia restauratoria, que a favor de la autenticidad y la no falsificación opta por la *diferenciación radical* de la intervención arquitectónica dentro o en relación con lo antiguo. La adopción de los *procedimientos metodológicos del proyecto contemporáneo* permite cualquier procedimiento *formal y arbitrario.* La inversión, la deformación, la mixtificación, el contraste, la inclusión, el collage, el comentario irónico, la transgresión, todo tipo de ejercicios lingüísticos y performativos son indiscriminadamente tolerados. La ingenüidad y la ignorancia compiten en algunos de esos casos con una problematica intelectual, ajena a la problemática realista de la situación dada, y dedicada a la tematización y argumentación de *conceptos abstractos o autoreferenciados.* Es imposible de sustraer ese proyecto específico del ámbito global en que se realiza la actividad proyectual hoy. La autoreferencialidad del proyecto moderno y la supuesta actitud diferenciadora, que alega el postulado de la Carta de Venecia según el cual, hay que diferenciar la intervención nueva respecto a lo antiguo, erróneamente interpretado, son las dos caras de la misma moneda falsa.

El proyecto denominado *contextualista,* que predomina hoy como una actitud moderada conservadora de intervención dentro o en relación con lo antiguo, indudablemente implica una actitud mimética respecto a la arquitectura del pasado. Más allá de la *mímesis propiamente dicha* que da lugar a historicismos, falsificaciones históricas y pastiches está la *mímesis metafórica,* también denominada *mímesis crítica y sintáctica y proyecto analógico*, que no trata de reproducir las formas directamente sino las leyes compositivas y estructurales; está interesada en la restitución tipológica de los tejidos ur-

banos y la integración no meramente morfológica sino estructural de lo nuevo en la configuración urbana; atiende a una problemática de innovación en cuando materiales y técnicas constructivas pero somete el proyecto de lo nuevo a la idea y leyes de geometría y composición del edificio o tejido urbano antiguo; se da en la tendencia contextualista italiana con Aldo Rossi, los hermanos Krier, Giorgio Grasi..., o el racionalismo poético de Josef Paul Kleihues. El proyecto de la *reconstrucción crítica* de la ciudad de Berlin, anunciado por Josef Paul Kleihues en la IBA (Exposición Internacional de Arquitectura), en los 80, que continuaría teniendo influencia en el proyecto de la reunificación de Berlín, reinterpretaría las antiguas normas de construcción de 1929. La opción por devolver a la ciudad la imagen de la antigua metrópoli europea constituye un paradigma de esa nueva actitud conservadora que se llevaría a cabo borrando las huellas de la historia más reciente: la destrucción de la guerra y la reconstrucción de la ciudad según las ideas de la Bauhaus y de la progresista república de Weimar.

Hoy la postura generalizada frente al patrimonio es la de actuar transformando lo histórico. Definitivamente resuelto el dilema que planteaba Riegl, entre la conservación del *valor de antigüedad* como autenticidad de los monumentos y la acción sobre el deterioro que exige la salvaguardia del *valor histórico* del monumento, nuestra actitud, hoy, *pragmática* instrumentaliza una actitud como otra. La actitud *romántica y nostálgica* sentimental de la conservación de lo antiguo-deteriorado como fuente estética que se dirige a las grandes masas constituye la táctica habitual de la *popularización de los monumentos*. En el contexto cultural de la posmodernidad como problematización estética, la mercantilización de lo estético convierte toda producción cultural en expresión de actividad económica. En este contexto el *valor instrumental* del patrimonio adquiere plenamente sentido. El patrimonio representa un producto más de consumo y la restauración se plantea como actividad que genera plusvalías. El énfasis dado al papel económico de los bienes culturales y la defensa de la necesidad de aplicar técnicas de análisis propiamente económicas a ese sector, así lo demuestran.

Entrando en el ámbito del significado, haría falta hoy día hacer una distinción entre lo que son sitios históricos o arqueológicos, museos y parques temáticos y tomar conciencia de que el patrimonio no constituye meramente una fuente de ingresos mediátcos y turísticos ni es mero hecho de arte y historia, ni es la nostalgia del paraiso preindustrial perdido, ni debe someterse al proyecto formalista, objetual, romántico anacrónico o conceptual progresista del arquitecto.

Restaurar, rehabilitar y construir en relación con lo preexistente, articular las nuevas estructuras con las antiguas, constituye una actitud proyectual crítica y sincrética, a la vez, donde hay que definir las prioridades conceptuales y equilibrar con racionalidad los aspectos políticos y económicos con los aspectos estéticos y técnicos, reconociendo conscientemente la especificidad del proyecto. Aceptada como condición de trabajo y como marco legitimador de la actualización y transformación de los espacios históricos, una situación socioeconómica dada, el proyecto arquitectónico tiene como taréa descubrir sus valores y revalorizarlos asumiendo y afirmando su propia temporalidad sin ambigüedades y definiendo su finalidad en la *restitución plena* de la arquitectura patrimonial en cuando a su *vigencia de forma, uso y significado.* La restitución no tiene porque ser conceptual o mimética como la arquitectura, en cierto momento, deja de ser nueva o antigua para convertirse en una realidad material objetiva, racional y significativa.

La restauración tiene que fundamentarse sobre *un primer principio ético de la conservación y recomposición de la materia* erosionada. Porque, como diría Cesare Brandi, la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento y revelación de la obra arquitectónica en su consistencia física y en su doble polaridad *estética e histórica,* en orden a su vigencia en el presente y su transmisión al futuro. De esta percepción por parte de la conciencia individual de la estructura fundamental de la obra han de derivarse los principios de la restauración y su ejecución práctica. En este sentido la intancia estética y la instancia histórica tienen que concordar con la instancia de la utilidad.

La consideración de la *materia,* la consistencia física de cualquier obra debe tener necesariamente prioridad, porque representa el lugar mismo de *la manifestación de la imagen,* asegura la transmisión de la imagen al futuro, garantiza en definitiva la *transmisión de significados* y su percepción por la conciencia humana. Pero el valor icónico, la propia belleza no sólo parte de una intención artística o de vanguardia. Existe también en una configuración natural o espontánea o obra humana sin intención artística. Como tal está considerado también un paisaje o una perspectiva natural vinculada a una cultura concreta, a unos modos de vida y de actividad productiva; se percibe sobre la base analógica de una aspiración formal, configurada en estos aspectos naturales por una particular conciencia histórica e individual. Se amplía por tanto el concepto de monumento y de restauración a algo que subsiste de hecho aunque su aspecto no sea fruto (o lo sea solo parcialmente) del quehacer humano o de una intención. (C. Brandi)

La carta de Venecia (1964) hacía extensiva la noción de monumento a todas aquellas configuraciones "que son testimonio de una civilización particular, de una fase representativa de la evolución o progreso, o de un suceso histórico", refiriendose así "no solo a las grandes creaciones sino igualmente a las obras que han

adquirido con el tiempo un significado cultural"... Dentro de estos límites tenían que concebirse todas las reparaciones areglos exigidos por la evolución de los usos y las costumbres. Y la *Carta de Restauro* (1972) incluía "todos los asentamientos humanos que eventualmene hayan adquirido un especial valor como testimonio histórico o particulares características urbanísticas o arquitectónicas, independientemente de su intriseco valor artístico o formal o de su peculiar aspecto como ambiente". (...)

"Su salvaguardia consiste en dar continuidad en la vida ciudadana y moderna por lo que ha de ser reorganizados en su más amplio contexto urbano y territorial y en sus relaciones y conexiones con desarrollos futuros. La recuperación de los centros históricos ha de planificarse a partir del exterior de la ciudad, a partir de una planificación territorial adecuada".

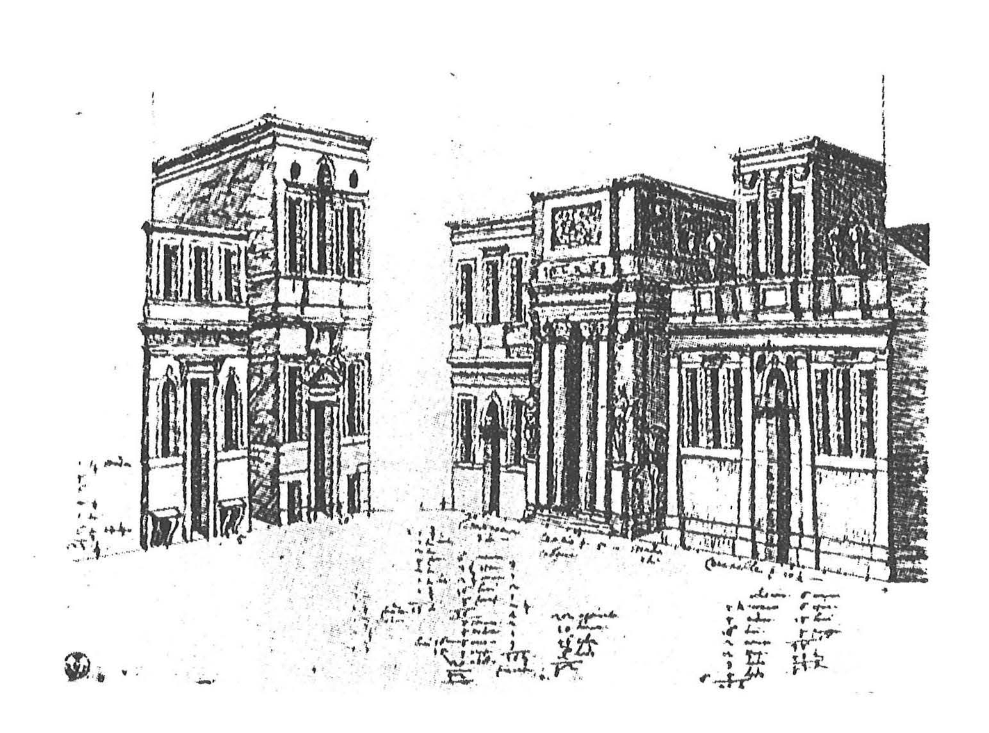
La transición de la noción de *monumento como obra de arte* a la noción de *"bién cultural"*, noción que significa *"una función útil para la sociedad"*, señalando la prioridad del *valor instrumental* sobre los demás valores que la sociedad hoy establece para los monumentos determinando las condiciones para su disfrute como imagen y como espacio, por supuesto debe asumir la función significante-comunicativa de la actualización de sus contenidos. La unidad orgánica o adecuación de forma y función ha de dotar de pleno significado la restauración arquitectónica y urbana.

La conservación de un *campo iconológico*, objetivo finalista del proyecto arquitectónico y urbano, no debe abordarse desde el plano de la mera percepción fenomenologista. El *concepto abstracto* ha de introducir en el proyecto la reflexión y la *trascendentalización del fenómeno*. Los cánones de la geometría, la calidad constructiva y la adecuación de la técnica y de los materiales a la forma constituirán la *coherencia lingüística*, el momento que lo nuevo entra en *relación funcional y significativa* con lo antiguo. La forma discreta no desmerecerá de expresividad cuando la historicidad de su presente restituido como realidad plena de significados se haya conseguido.

La actualización y reinserción de las antiguas estructuras en las nuevas estructuras de lo habitado y de las actividades, la funcionalización de los centros históricos en coherencia con su morfología, la percepción desde un plano de interés social de los antiguos barrios, la reconsiderasión de la dimensión urbana como último reducto de sociedad, la esencialidad de la reconstrucción de los contextos de la escala donde todavía puede existir sociedad, son argumentos que necesariamente han de surgir de un corpus reflexivo que intermedie en las fuerzas fácticas y operadores del consumo que actúan sobre el patrimonio.

La reflexión intelectual, el fundamento científico y la memoria hacen falta para la creación de un marco distinto para la comprensión del pasado. No es el marco estético ni el sentimental y nostálgico, ni el recurso comunicativo, ni el técnico, ni la protección legal y la museología por separado donde se tiene que interpresentar el pasado. Hemos de recuperar la continuidad orgánica con el pasado que hoy se ha disipado, y en su lugar se ha instalado el distanciamiento, correlato del desarraigo de las poblaciones urbanas respecto al lugar que se ubican. Hay que convertir el patrimonio histórico en lugar del acontecimiento cotidiano de la vida y de la celebración del ritual con su plena y orgánica integración en la trama de las necesidades materiales y espirituales de los hombres.

Disponemos para ello. hoy un legado de reflexión y conceptos, que se constituye de la conclusiones extraidas de la actividad restauratoria, distintas actitudes que se adoptaron ante la restauración desde el siglo pasado hasta nuestros días, formando un corpus teórico-operativo que podria orientar el proyecto. La constatación de la experiencia en el campo y la formulación de los conceptos fundamentales sobre el patrimonio y la restauración se ha hecho efectiva principalmente en los Documentos Internacionales que desde la Carta de Atenas de 1931, han ido definiendo y ampliando el campo cultural del monumento, creando normas y tratando de referir toda la acción sobre lo patrimonial a un sustrato objetivo y universal de valoraciones y cirterios que servirían como fundamento del soporte legislativo de la protección del patrimonio. Tenemos por tanto un campo de conocimiento donde hay que comprender la especificidad del proyecto de intervención en los monumentos; un campo que hay que reconocer como normativo y restrictivo y referir las distintas actuaciones políticas y profesionales, tendiendo a su objetivación y racionalización



CUADERNO

57.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/ijh/apuntes.html